
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00261370 1



Hermann Uhde-Bernays

Münchener Landschafter

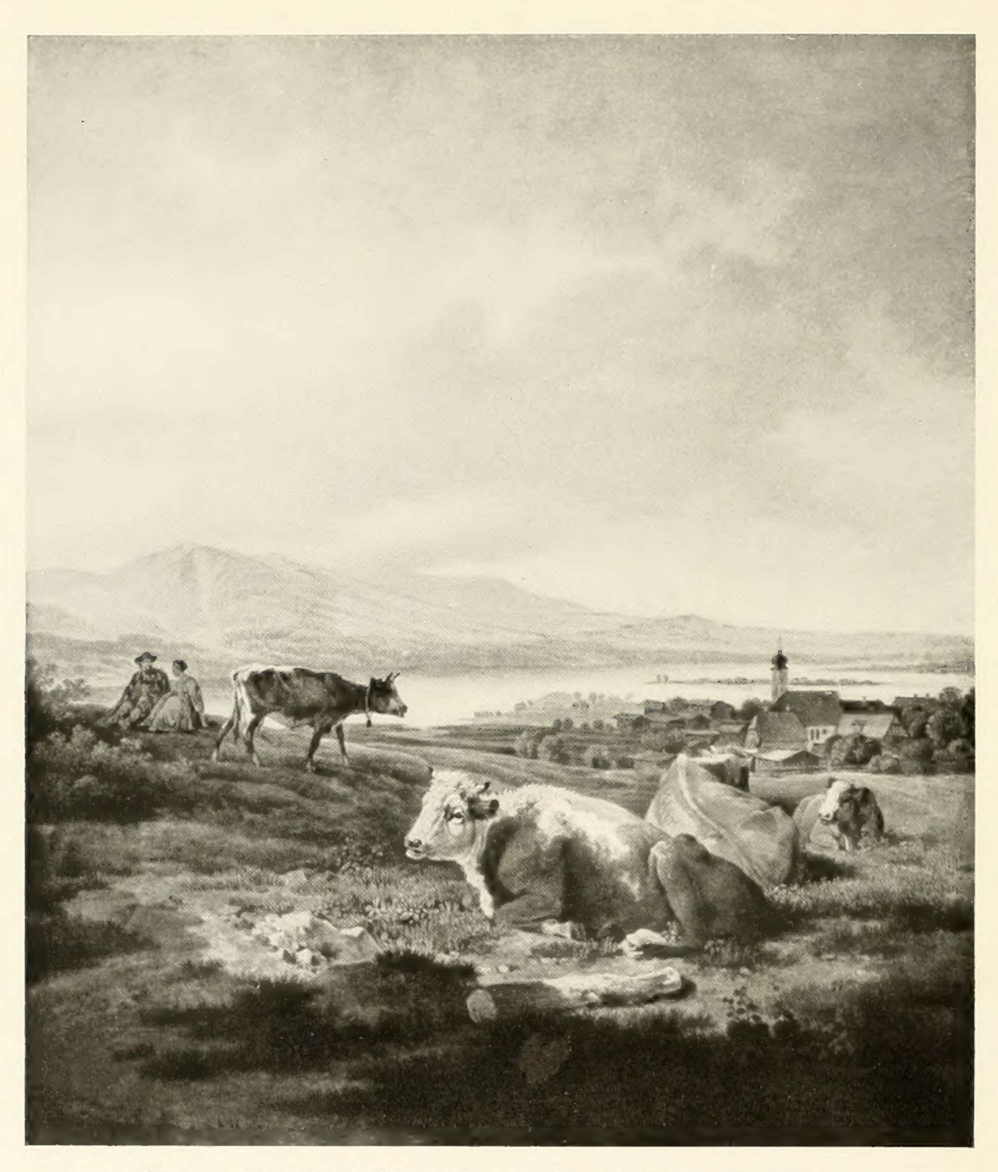


Abb. 1 · Max Josef Wagenbauer, Viehweide am Staffelsee

Münchener Landschafter

im

neunzehnten Jahrhundert

von

Hermann Uhde-Bernays

mit 81 Abbildungen



1 9 2 1

Delphin-Verlag München

Von diesem Buche wurden 50 Exemplare als Vorzugsausgabe in Ganzleder gebunden, numeriert und vom Verfasser signiert

„. . . . Ein Punkt vorzüglich gewährte die treff-
lichste Aussicht, indem zugleich die weite Ebene mit sichtbar wurde,
welche bis zum Fuße der Gebirge sich erstreckt. Im reinen Sonnenlicht
bekam diese Ferne ganz die Farbe eines sich lang ausdehnenden violettblauen
Meeres, und die hohen zackigen Gebirgsmauern ragten majestätisch darüber
hervor, an ihrem Fuße duftig blau, und nur an ihren Kämmen und Gipfeln
bestimmter begrenzt. Ich fühlte, daß hier eine zweite große Seite
der Erscheinungen des Erdenlebens mich erwarte.“

Carus, Lebenserinnerungen, II. 33.



Franz Kobell

Dahingeschwunden für immer ist die heimatlich-heimliche Zauberkraft, die unwiderstehlich und unentrinnbar in Bann zog, wen ein freundliches Geschick in Alt-Münchens kunstfrohes Bereich geführt. Vorbei die Zeiten stolzer Handwerkstüchtigkeit und reichen, in vorbildlichen Darbietungen aller Art ausschäumenden Festjubels. Lohnt sich's, grübelnd nach Gründen zu forschen, deren widerspruchsvolle Verschiedenheit unerwartet schnell Alt-Münchens Ende bedingte? Wird es möglich sein, daß eine glücklichere Zukunft mit doppelt reichlicher Verschwendung versuche wiederherzustellen, zu ersetzen, umschaffend neu zu gestalten, was die jüngste Vergangenheit in beklagenswerter Selbsttäuschung nicht festzuhalten vermochte? Wir wissen es nicht. Umsonst, Trümmer zu bergen und um das Verlorene zu klagen. Mit wehmütiger Dankbarkeit wollen darum wir Älteren, deren Lebenszeiger schon weit gen Abend vorgerückt ist, den Schatz unserer Erinnerung hüten, um

ihn als Leuchte unseren Enkeln zu bewahren. Sie werden ganz gewiß, das können wir getrost hoffen, mit helleren Augen erwachen und auf die Erzählungen horchen aus einer längstvergangenen, nur scheinbar längstvergangenen Zeit. Und so wird uns einstens Alt-München, das heißgeliebte, wiedergewonnen sein, wenn wir zum zweiten Male jung zu sein begnadet sind.

Dann wandeln die wüsten Mietskasernen sich uns in zierliche Biedermeierhäuschen, rings um sie wird es blühen, keimen und klingen, und doppelt beglückt werden wir unseres Königs prächtige Straße, die schönste Straße Deutschlands, die Ludwigstraße durchschreiten, um der Jugend an unserer Seite all die vielen Bauten, die trotz allem als Wahrzeichen schönerer Jahrhunderte erhalten blieben, ehrfurchtsvoll zu weisen. Suchet nur die Perlen des schmählich zersprungenen Geschmeides! Der kundigen Hand werden sie sich ganz von selber zusammenfügen . . .

Eines dennoch ist geblieben, eines, das Schönste. Der südlich weiche blaue Himmel, der sich mit sonnendurchsprühtem Glanz an klaren Frühlingstagen wie ein lichter Zaubermantel schweigsam über die menschliche Erbärmlichkeit der lärmenden Großstadt spannt, kann wohl im Rauch und im Nebel erdunkeln, aber als Symbol ewiger Schönheit und ewiger Sehnsucht unserem irrenden Geiste Halt zu gewähren nicht aufhören. Und steigt nur hinauf auf die Türme des Rathauses und der Kirchen und richtet den Blick gen Süden: da schlingen sich wie ein festes Band die Gruppen des Hochgebirges zusammen, weit von Osten herüber bis tief in den Süden, vom Untersberg zum Grünten, und davor spreitet sich, hell und buntgefärbt, der Teppich der oberbayerischen Hochebene, mit silbernen Streifen durchzogen, verschiedenartig zusammengeordnet, aber in regelmäßigen Feldern, hier in schwerem Düster tiefschwarzer Tannenwälder vereinheitlicht, dort in abwechselungsvollem Muster der Wiesen und Dörfer mit roten Dächern und Kirchen lebendig, dazwischen die perlmutternen Flecke der Seen eingestreut, ornamentalen Wahrzeichen vergleichbar. Diese Schönheit in stiller Einkehr zu schauen, sie in verträumter Wanderschaft zu erwerben und das köstliche Gut ihres Besitzes in der Seele hegend zu wahren, bedeutet wohl ein un-

gewöhnliches Glück. Verzweifelnd an dem trügerischen Gaukelspiel, das ein unerbittliches Geschick uns mitzutreiben zwingt, richten wir uns zu stolzer Eigenwilligkeit auf, angesichts der Unvergänglichkeit des aus dem innigen Mitfühlen und Mitleben der Natur gehobenen ethischen Genießens, dessen metaphysische Auslegung philosophierende Belehrung gewähren und vertiefen wird. Hier ist der Talisman, Pandorens Büchse nach freiem Ermessen aufzuschließen.

Wer lange Jahre Tag für Tag die Geheimnisse, die in unerhörter und immer neuer Mannigfaltigkeit die oberbayerische Heimat birgt, ihr abzulauschen gewohnt ist, wird in stiller Demut alle Versuche von sich weisen, in abgeteilter Schilderung von dem Wunder berichten zu müssen, dessen er teilhaftig geworden, und besäße er auch eines begeisterten Sehers heldenhafte Sprache oder könnte er selbst wetteifern mit den schönsten Lobgesängen des Psalmisten in lyrisch entzückter Stimmungsdeuterei. Darum hat es noch keinen Poeten gegeben, der Oberbayern nach seinem Wert in einer dichterischen Verklärung verherrlicht hat, wie Adalbert Stifters andächtige Reinheit die schmucken Anhöhen des Wiener Waldes beseligte. Und es hat in Wirklichkeit bisher noch keinen Maler gegeben, der zusammenfassend das Kosmisch-Unbeständige und doch so überraschend Einheitliche des kleinen Stückchen Landes, das wir Oberbayern nennen, auf seine Leinwand zu bannen vermochte, wie es Caspar David Friedrich in seinen geisterhaften Visionen der Riesengebirgsbilder gelang. An die scheinbare Gleichförmigkeit der neben ihnen unveränderten Natur gewöhnt besitzen Oberbayerns Bewohner kein allzu tiefes inneres Verhältnis zu ihrer Heimat und finden an einer künstlerischen und poetischen Betrachtung des Landlebens keinen Gefallen. Nur in einzelnen Ausnahmen ist der eigentliche Münchener Bürger zur schätzenden Erkenntnis der Umgebung seiner im übrigen mit größtem Stolz gepriesenen Stadt gelangt. Es ist sogar die Frage, ob die zahlreiche Menge, die sich an Feiertagen vorzugsweise nach beliebten Ausflugszielen aus München hinausdrängt, heute dazu kommt, neben dem Bekannten das Verborgene selbständig aufzufinden.

Erst spät, als die Erziehung zur Kunst auch die sentimentalische Naturdarstellung mit der Genremalerei für gleichberechtigt erklärte, sind zugewanderte Maler aus der Stadt gezogen, um, während die Einheimischen ihren Sonntagnachmittagsspaziergang ur Besichtigung der Leichenhäuser verwendeten, die Lage Münchens innerhalb einer höchst eindrucksvollen künstlerischen Erscheinungswelt förmlich zu entdecken. Schon vor der Jahrhundertwende waren unzählige Reisende von München über Kochel und Mittenwald nach Innsbruck im Postwagen gefahren, ohne von der Lieblichkeit der Gefilde und den dräuend über der Straße lastenden Bergmassen mehr als nur flüchtige Notizen zu machen. Winckelmanns Ausruf ist ein vereinzeltes Bekenntnis einer über die anerzogene Betrachtungsweise der Theodizeen erregten Stimmung: „Man hat nichts Wunderbares, nichts Erstaunendes gesehen, wenn man nicht dieses Land mit Augen, wie ich es betrachtet habe, gesehen hat. Hier zeigt sich die Mutter Natur in ihrer erstaunenden Größe, und der Überfluß herrscht zwischen ungeheuren Klippen. Bewundern Sie hier die schöne Welt und ihren Schöpfer." Selbst Goethes Gefühl, in einer neuen Welt zu sein, begrub sich in eifrigen geologischen Interessen. Die Sehnsucht nach dem gelobten Lande, nach Italien, dessen hesperische Gärten freilich den stärksten Gegensatz zu der schwermütigen Strenge des Hochgebirges bilden, war allen Reisenden ausschließliche Richtung, wohin sie ihr Denken einzustellen verlangten, und daher blieben ihren Sinnen andere Reize verschlossen. Die Fähigkeit, neben Eindrücken von überragender Großartigkeit auch solche von gemäßigter, obgleich eigenartiger Wirkung zu empfinden, mußte erst nach und nach ausgebildet werden. Die Leidenschaft sentimentalischer Vorwürfe war noch nicht zu der idyllischen Didaktik übergeschwenkt, die für alle Taschenbücher des zu Ende gehenden achtzehnten Jahrhunderts vor der einsetzenden romantischen Strömung Mode war. Wahrscheinlich ist in dieser Beschränkung, die weit mehr den Wünschen des Publikumsgeschmackes entsprach (ganz einerlei, ob die von den ersten in den bayerischen Voralpen herumziehenden Landschaftern gemalten Skizzen und Studien vor der Natur zum Zwecke eigener Belehrung und Befriedigung gemalt wurden

oder nicht), der Hauptgrund zu suchen dafür, daß die ganze frühe Münchener Landschaftsmalerei ihre tiefe Verehrung der glücklich entdeckten wunderschönen Möglichkeiten zu malen in einer auf neue Bahnen weisenden und sehr reizenden, aber doch zeichnerisch bedingten Malweise ausließ. Dieser halb spielerisch-wirkungsbegehrliche, halb genrehafte Zug, der von der Wahl eines gefälligen Motivs angegeben wurde, bleibt für die Landschaftsmalerei in München während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts bestimmend, und es ist den Einflüssen der Schulen von Fontainebleau und Barbizon, deren atmosphärische Weihe den Münchener Landschaften viele verwandte Klänge ablockt, niemals ganz gelungen, ihn zu beseitigen. Das ist, wie es für die gesamte vom Atelier niemals völlig befreite Entwickelung der Münchener Kunst überhaupt bezeichnend bleibt, auch für die ganze Münchener Landschaftsmalerei im einzelnen charakteristisch. Daher können, wiederum parallel zu dem übrigen historischen Verlauf der Münchener Kunst, die Meister der Landschaft nur als Prototypen betrachtet werden, selbst Rottmann und Morgenstern, Schleich und Lier nicht ausgenommen. Aber mit dem Verzicht, wie wir sagen müssen, war dafür eine andere erfreuliche Eigenschaft dieser Kunst gewonnen worden: die naive kindliche Freude an der Schönheit eines solchen bescheidenen Naturausschnittes, der da mit allen Einzelheiten auf die Leinwand übertragen werden sollte. Sie wandelte sich im Laufe des Jahrhunderts, indem sie alle Purgatorien des Kolorismus durchlief, nur in rein äußerlichen Einzelheiten. Die demütige Beschaulichkeit Wilhelm von Kobells tritt bei Karl Haider deutlich wieder zutage.

Ist diese Freude an unserer oberbayerischen Landschaft nicht in jeder Beziehung berechtigt? Ist es nötig, weitere Worte anzufügen, um sie dem, der sie etwa nicht kennt, lobend zu empfehlen? Oder sie dem, der sie kennt und sie doch immer wieder neu und verändert empfindet, vielleicht gar zu verleiden? Wenn über einer ihrer ragenden Warten, über dem Wendelstein oder der Zugspitze, oder nur über den bescheidenen Anhöhen zwischen Isar und Amper dräuende Wetter sich ballen und zuckende Blitze aus dunkelem Gewölk in dampfende Erdschollen niederfahren, oder wenn an einem durch

vergoldenden Abendsonnenschein gesättigten sommerlichen Himmel die hellen gelben, grünen, violetten und rosafarbenen Streifen durcheinanderspielen, und die Brust sich weitet, um die balsamischen Lüfte einzuschlürfen, und wir finden diese musikalischen Schwingungen unseres innerlichen Erlebnisses in Gemälden gleich harmonischen Gehaltes wieder — des sollten wir nicht froh sein?! Silbern und blau, wie das Banner, das wir führen, leuchtet der Schein des nahen Sees, in dem sich die Kronen der Berge spiegeln, herüber, und nur den gedankenreichsten Versen unseres größten Dichters kann es gelingen, den wesentlichen Charakter der oberbayerischen Landschaftsmalerei in eine Formel zusammenzuschließen und gleichzeitig beziehungsvolle Ahnungen eigenen menschlich-künstlerischen Nachfühlens aufzudecken:

Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,
Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich,
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,
Allherzerweiternde, dann atm' ich dich.

Was ich mit äußerm Sinn, mit innerm kenne,
Du Allbelehrende, kenn' ich durch dich,
Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,
In jedem klingt ein Name nach für dich.

Wilhelm von Kobell

Freundschaftlicheren Sinnes als in der Gegenwart bildeten am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Künstler eine einzige große Familie. Sie befanden sich untereinander in ständiger Verbindung, die durch die Wanderlust und das Nachrücken der Schüler aufrechterhalten wurde. Diese Tatsache stellt den konservativen Gepflogenheiten glücklicherer Zeiten ein vortreffliches Zeugnis aus. Damals führten alle Wege des Künstlers nach Rom, und auf dem Hinwege oder auf der Rückkehr wurden beim Durchzug durch die Schweiz die wichtigsten und dauerndsten Beziehungen geschlossen. Kurz vor dem Besuch, den Goethe mit den beiden Stolbergschen Grafen in Zürich abstattete, wo er aus Bodmers Fenster die Aussicht ins Freie bewunderte, war Anton Graff aus Winterthur nach Dresden berufen worden, um neben seinem Landsmann, dem Landschafter Adrian Zingg, an der Akademie zu lehren. Nicht viel später wurde der in der Schweiz zurückgebliebene Salomon Geßner, hochberühmt als Dichter, Schriftsteller, Radierer, der Mittelpunkt eines größeren Kreises von Künstlern und Kunstverehrern. Ihm trat eine Freundesgruppe nahe, die sich in Mannheim vereinigt hatte und eifrigst Nachrichten nach allen Seiten tauschte, vor allem mit der Schweiz, mit dem jüngeren Schütz in Frankfurt und mit den übrigen süddeutschen Städten. Fortschrittlich gesinnte Männer hatten sich um den als Dichter und Maler frühzeitig anerkannten Johann Friedrich Müller, den „Mahler" Müller, und um Ferdinand Kobell geschart.

Als Bodmer dreißig Jahre vor Geßner, dem treuen Apostel Rousseaus, gegen den Schwulst in der Dichtung Protest erhoben und Rückkehr zur Einfachheit gepredigt hatte, als schlichte Vedutenmaler wie Wolff und

Aberli ihre kleinen Gemälde ausführten, konnten sie nicht ahnen, daß ihre Heimat dereinst berufen sein werde, eine Propaganda der theoretischen Landschaftsmalerei zu beginnen. Es ist ein deutliches Zeichen der allgemein mangelnden praktischen Sicherheit, daß um die Jahrhundertwende zahlreiche Erörterungen sich mit dem Wesen und den Aufgaben der Landschaftsmalerei befaßten. Diese Arbeiten gelangen mit einer geistreichen Abhandlung Carl Ludwig Fernows zu ihrem wissenschaftlichen Höhepunkt und setzen sich weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein fort. In Sternbalds Wanderungen ruft Ludwig Tieck: „Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen. Nicht diese Pflanzen will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen."

In Wiederholung der bedrückten Schilderung in Ludwig Richters Lebenserinnerungen erzählt Gottfried Kellers grüner Heinrich, wie ihm als schüchternem Adepten die „gezackete Eichenmanier" und die „gerundete Lindenmanier" nachzubilden schwerfiel. Gottlob hat er nicht auch noch die „geschwankige Kastanienmanier" lernen müssen, die der alte Philipp Hackert als Lehrer in Weimar studieren hieß. Hackert berief sich im Sinne Kants auf „die sittliche Illusion der Landschaft", und gleich seinem Dresdener Kollegen Klengel anerkannte er nur zwei Möglichkeiten der Landschaftsmalerei, hie Claude, hie Ruysdael. Und doch war er auf der Suche nach seinen sittlichen Motiven mit seinem Bruder Johann in die Campagna gezogen, wo er „mit der Feder fertige Umrisse, ausgeführte Zeichnungen und selbst Gemälde ganz nach der Natur vollendet habe". Selbst Gemälde? In dieser Bemerkung scheint eine ungewöhnliche Ausnahme von der Übung vorzuliegen, da das Malen im Freien noch immer ungebräuchlich war. Aber ein inferiorer, durch Goethes Freundschaft allzuhoch gestellter Handwerker wie Hackert konnte trotz dieser revolutionären Bemerkung, mit der er sich den Franzosen in Rom gegenüber großtun will, vor der Natur im Freien allein sein gewohntes Kompositionsschema bestätigen. In allen Mitteilungen, Briefen und sonstigen



Abb. 2 · Wilhelm von Kobell, An der Isar bei München



Phot F. Bruckmann A.-G., München

Abb. 3 · Wilhelm von Kobell, Drei Jäger zu Pferde

Aufzeichnungen, die wir von ihm und anderen Malern besitzen, wird nur gesagt, daß sie im Freien gezeichnet haben. So berichtet Ludwig Emil Grimm, der zu Unrecht übersehene jüngste Bruder Jacobs und Wilhelms, über seine Studien an der Münchener Akademie. Eine gleichzeitige Radierung darf betitelt werden „Unterricht in der Landschaftsmalerei". Hier ist eine anmutige Gegend mit Höhen und Bäumen dargestellt, in welcher ein Eleve stehend mit Zeichenheft und Zeichenstift das Gelände festzuhalten bemüht ist, während der Lehrer prüfend zusieht. Der Schöpfer dieses Blattes, das für die künstlerischen Anschauungen der Übergangszeit eine vorzügliche Erläuterung gewährt, ist Ferdinand Kobells Sohn, Wilhelm Kobell.

Dieser liebenswürdige Künstler, der in einem langen Leben Winckelmanns Tod und die ersten Weltausstellungen einschließt (1766—1855), hat bei aller Zurückhaltung viel dazu beigetragen, ein nach malerischen Bedingungen allein gestaltendes künstlerisches Sehen anzuregen. Die Beschäftigung mit seinem Werk, das, in Bilder und Radierungen geteilt, Annäherungen traulicher Zwiesprache gestattet, wie sie dem modernen Menschen gegenüber Kobells dekorativ überschwenglichen oder seelisch befangenen Vorgängern niemals möglich sind, gehört zu den erlesensten Genüssen einer im ursprünglichen Sinne romantisch empfindenden Psyche. Das leise Versinken in der beschaulichen Naivität, die den Grundzug der Kobellschen Kunst bildet, gibt den vom Stürmen der Gegenwart erschütterten Nerven ein unbeschreibliches Wohlbehagen, wie bei dem sanften Erklingen einer Haydnschen Melodie. Der genialische Auftrieb ist ihrem Wesen immer fremd geblieben, obgleich der leichte Niederschlag eigenen Sehens und Sehnens gleich einem weichverschwimmenden Hauch über sein Werk gebreitet ist. Die nach anderer Richtung hinüberstrebenden Zeitverhältnisse und die auf königlichen Befehl unter Cornelius geleitete Entwickelung der Münchener Kunst waren schuld, daß Kobell weniger Anerkennung gefunden hat, als er verdient. Höchst beachtenswert ist für die historische Beurteilung seiner Leistungen die Sicherheit seiner Naturbeobachtung. Manche seiner Bilder besitzen Vorzüge, wie sie später an Friedrich und Dahl gerühmt werden. Er hat jedenfalls aus innerem

Antrieb und mit strenger Konsequenz den Weg betreten, der abseits der Einschränkungen des Klassizismus in die Freiheit der persönlichen Kompositionsauffassung hinüberführt. Aber es liegt sein Verdienst weit weniger in dem Erreichen von neuen Werten als in dem Vermeiden von Irrtümern, welche seine ausgesprochen realistisch urteilende Wahrheitsliebe ihm vor der Natur zum Bewußtsein gebracht hatte.

Für die Geschichte der Münchener Landschaftsmalerei ist Wilhelm Kobells Erscheinung nicht nur von entwickelungsgeschichtlicher oder typischer Bedeutung. Als er sich entschloß, seinem Vater nach München zu folgen (1793), mußte vielleicht zum ersten und letzten Male in diesem sonst so ruhigen Dasein ein besonders schwerer Entschluß gefaßt werden. Denn die Residenz des pfälzischen Karl Theodor bot einwandernden Künstlern nur ein sehr kärgliches Brot, und die einheimische Bevölkerung stand in schärfster Zucht der Geistlichkeit, die künstlerische Freiheit und teuflisches Gebaren gleichstellte. Wie weit die Vorurteile der guten Münchener gingen, beweist die Entfernung einer antiken Statue von Schwanthaler, die als Grabdenkmal allgemeines Ärgernis erregt hatte. Die Bemühungen des Kurfürsten, dem stagnierenden Kunstleben Bewegung zu schaffen durch die Berufung von Pfälzer Künstlern nach München, waren trotzdem von höchstem Wert. Denn letztere vermochten in ihrer neuen Heimat sich wider Erwarten rasch zu akklimatisieren, und ihre Tätigkeit gewann durch die glückliche Versetzung in einen neuen Erdboden, in dem anscheinend heimische Gewächse nur kümmerlich fortkamen. Die Kobells sind die Anführer jener langen Reihe von Malern geworden, die nach dem Tode Karl Theodors und dem Übergang des Thrones auf Max Joseph von den Stammlanden des neuen Herrschers nach dessen geänderter Residenz übersiedelten. Wilhelm Kobell traf es vor anderen glücklich, da er in München noch mehrere Jahre an der Seite des Vaters verbringen konnte.

Die Gunst des Geschickes hatte dem jungen Maler eine vorzügliche literarische und künstlerische Erziehung gewährt. Wie es im Kobellschen Elternhause aussah, erfahren wir aus einem der „Briefe über Mannheim" von Sophie La Roche, in dem es heißt: „Ferdinand Kobells Physiognomie und



Abb. 4 · Wilhelm von Kobell, Starnberg



Abb. 5 · Wilhelm von Kobell, Der Künstler bei Freunden im Garten

sein Betragen geben sogleich den Gedanken ein, daß ihn die Natur selbst zu ihrem Maler bestimmen mußte. Er zeigt sich wie eine offene fruchtbare Landschaft, voll schöner Anhöhen und Felder, mit einem so lebhaft durchströmenden Fluß, der vor dem Auge des edlen gefühlvollen Mannes verbreitet ist — bei jedem Schritt, den man den Hügel aufwärts geht, vermehrt sich die Anmut und der Reichtum der Gegend . . . Ich saß eine Zeitlang neben der Staffelei dieses Künstlers und sah ihn ganz eigentlich die Blätter eines schönen Birkenbaumes erschaffen, denn sie entfalteten und vermehrten sich jede Minute unter seiner Hand wie unter den Fingern des Frühlings." Vater Ferdinand Kobells Kunst wird uns durch diese anschauliche Schilderung sympathisch, auch wenn wir seiner antiquierten, nach holländischen Mustern streng nachgebildeten Graphik sonst nur ein zurückhaltendes Lob spenden können. Aber der alte Kobell besaß vorbildliche Eigenschaften und außergewöhnliche Kenntnisse, die er sich bei längeren Aufenthalten in Paris und namentlich in Rom erworben hatte. Es nimmt fast wunder, die leichte Beweglichkeit des vielgereisten Vaters beim Sohne nicht wiederzufinden. Ferdinand Kobell war einmal mit dem temperamentvollen Freunde Maler Müller bei dem nicht minder lebhaften Heinse in Düsseldorf zusammengetroffen, und zu dieses kunstbegeisterten Trios Ruhme erfahren wir aus einem Brief Heinses an Gleim, daß Kobell sich ihm äußerst zugetan gezeigt habe wegen seiner Verteidigung des Rubens (in Heinses schätzbaren Briefen über Landschaftsmalerei), Müller sei so hoch gesprungen wie der Tisch und hätte vor Freude sich nicht zu fassen gewußt, und wäre immer von neuem in Enthusiasmus ausgebrochen. Diese Erkenntnis stellt Ferdinand Kobells Einsicht ein vorzügliches Zeugnis aus. Es ist wohl denkbar, daß er im Sohne künstlerische Wünsche zu verwirklichen hoffte, die er selbst zu erfüllen nicht kräftig genug war. Wilhelm mußte ebenfalls in Düsseldorf studieren, wo er Wouwerman kopierte, und dann erhielt er ein Stipendium zur Reise nach Rom, deren Nachwirkung jedoch in seinen Bildern nirgends zu bemerken ist.

In Wilhelm Kobells künstlerischer Entwickelung sind drei Perioden zu unterscheiden, die sich rein äußerlich durch den Übergang vom Jüngling zum

Manne und späterhin zum Greis erklären. Jeder dieser Abschnitte ist durch eine andere schematische Auffassung der Bildkomposition für sich abgeschlossen. Die wichtigsten Werke stehen aber völlig außerhalb einer solchen Einteilung. Indem sich Kobells Tätigkeit nach und nach von den holländischen Schlachtenmalern und Kleinmeistern abwandte, gewann sie im stillen Anschluß an ein eifriges Naturstudium eine durchaus realistische intime Landschaftsdarstellung. Während die frühen Arbeiten mit Ausnahme einiger lebhafter Aquarelle, die Kobell stets bevorzugte, von den Bildern des Vaters keinen sehr fühlbaren Abstand nehmen, ergreifen von der Mitte des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrhundert beginnend namentlich die auf kleinstes Format gebrachten Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrund koloristische und atmosphärische Effekte mit gleich staunenswürdiger Kraft.

Die Frische dieser schon ganz impressionistischen Malerei ist einzigartig, und nur die miniaturhafte Behandlung der Staffage in Proportionen, wie sie fünf Jahrzehnte später Spitzweg auf sein Puppentheater beschwor, zeigt Kobell als ernsthaften Schüler Terborchs. Die einzelnen Helligkeitsstufen der verschiedenen Tageszeiten, das wechselvolle Spiel von Schatten und Licht im Übergang von regnerischer Bewölkung zu heiterem Himmel, ein häufiges Naturschauspiel bei Wanderungen auf der oberbayerischen Hochebene, geben Anlaß zu einer emailartig leuchtenden, ganz nach autodidaktischen, pleinairistischen Prinzipien ausgebildeten, in feinster Pinselführung vollendeten Malweise. Sie streift wohl die Grenzen artistischer Glätte, ohne jemals Manier zu werden. Diese Sauberkeit der technischen Ausführung wird durch eine etwas reichliche Zusammenstellung figürlicher Motive im Vordergrunde, der bühnenhaft belebt erscheinen soll, in keiner Weise behindert. Sie festigt die räumliche Komposition und erreicht in bewußter Absichtlichkeit schöne koloristische Gruppierungen. Hier kommt also eine ausgesprochen moderne malerische Kultur zu vortrefflicher Geltung, eine Stimmungsmalerei, die, fünfzig Jahre vor Eduard Schleich und Adolf Lier entstanden, sich vor den genannten Künstlern sogar darauf berufen kann, daß sie keinerlei Rücksichten auf Bevorzugung einer „schönen Aussicht" genommen hat. Leider hat Kobell nur



Wilhelm von Kobell

sehr wenige fertige größere Landschaften in Öl hinterlassen. Unter diesen darf die Flußlandschaft an der Isar „Pferde bei der Tränke“ aus dem Jahre 1819 mit der in lichtem Silbergrau zusammengehaltenen Silhouette der Stadt München im Hintergrunde im Sinne einer modernen Einschätzung das Recht beanspruchen, an die Spitze der Gemälde des Künstlers gestellt zu werden. Denn hier sind die koloristischen Beschränkungen der Staffage fast ganz hinter die landschaftlichen, atmosphärisch gereinigten Naturdarstellungen zurückgesetzt. Damals hatte Kobell schon das fünfzigste Jahr überschritten und seine berühmten Schlachtenbilder gemalt. Er war Lehrer der Landschaftsmalerei an der Akademie geworden, in welcher Stellung er bis zu ihrer Aufhebung durch Cornelius im Jahr 1828 verblieb, und genoß die Gnade des Königs Max Josef, der ihn in den Adelsstand erhob. Spätere Genrebilder, wie die Reitergruppe vor einem in der Tiefe des Hintergrundes

ruhenden Bergsee vom Jahre 1820, oder die Pendants der Sennerinnen mit Gemsjäger von 1827, die von einer Reihe kleinerer, meist in Privatbesitz versteckter ähnlicher Werke begleitet wurden, sind ebenfalls in der Verbindung koloristischer und pleinairistischer Prinzipien Äußerungen einer persönlichen, mit zunehmendem Alter immer mehr sich bescheidenden Einstellung. Kobells Jagdzüge und Viehtriften vor lichterfüllten, harmonisch sich herabsenkenden, in weite Ferne gedehnten Flächen gehören in ihrer Verwandtschaft zu Krüger zu den feinsten Kabinettstücken deutscher Malerei. Manche Anregung mochte Kobell den vielverbreiteten englischen Farbstichen verdanken. Den höchsten Reiz seiner Kunst bewährt Kobell in kleinen Naturstudien ohne Staffage, die den vielgerühmten Skizzen Wasmanns um lange Jahre vorausgehen. Hier ist es ihm gelungen, seiner tiefen Liebe für die Natur einen künstlerischen Ausdruck zu geben, der in einer vom ernsthaftesten Realismus gehaltenen Innigkeit des Mitempfindens das Höchstmaß anzeigt, das die Münchener Landschaftsschule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf dem Gebiet der intimen Landschaft nicht überschritt. Wenn wir auch bei der Betrachtung solcher Werke unwillkürlich des frühen Corot gedenken, so ist doch diese kindlich-naive Auffassung ganz deutsch, ganz romantisch-beweglich, und wir können auf den von Kobell gezeichneten Bildnissen die flüchtige Ähnlichkeit mit der versonnenen Haltung der Romantiker nicht abweisen. Im hohen Alter ist Kobell fast nur als Radierer tätig, und allein eine einzige Miniaturdarstellung eines Knaben mit Pferden, Fluß und Stadt im Hintergrunde (Prinz Luitpold?) von 1835 zeigt noch die Grazie der früheren Jahre.

Seinen Ruf zu Lebzeiten hatte der Künstler nicht durch seine Reiterbilder und Landschaften gewonnen. Der Schlachtenmaler Kobell, ein freier Nachfahre der Wouwerman und Rugendas, erhielt als Teilnehmer der Befreiungskriege große Aufträge, von denen er mehrere als Wandbilder in der Münchener Residenz ausführte. Die „Belagerung von Kosel", das „Treffen bei Arcis sur Aube", der „Kampf bei Poplavei" sind uns nicht mehr als Erinnerungszeichen kühner Heldentaten bemerkenswert. Auch auf ihnen erkennen

wir perspektivische Neuerungen und einen auf das beste bewährten Geschmack, der die uniformierten Massen geschickt anzuordnen wußte. Aber weit rühmenswerter erscheint uns die in zitternden Schein gelöste und doch in strenger rhythmischer Gliederung zum Hintergrund verwendete Landschaft mit Hügeln und Bach, Stadtmauern und Türmen. Die fließende Weichheit der Luft und die neutrale Andeutung des Geländes verbinden sich zu einer atmosphärischen Einheitlichkeit, deren Zurückhaltung den darzustellenden Geschehnissen des Vordergrundes eine fast visionäre Reliefwirkung verleiht. Das „Pferderennen auf der Oktoberwiese" von 1810, Kobells bekanntestes Bild, ist kompositionell noch stärker als die Schlachtenszenen auf den Gegensatz einer peinlich genau gemalten vorderen Bildhälfte zu den luministischen Wirkungen der Mitte und des Hintergrundes gerichtet. Der erhaltene Entwurf zum „Oktoberfestrennen" bestätigt die Wahrnehmung, daß immer noch zeichnerische Bedenken den lebensvollen Bemühungen des Malers sich in den Weg stellten.

Dieser Fehler wandelt sich begreiflicherweise dem Radierer Kobell zum Verdienst. Sobald er die Probleme, die ihn fortgesetzt beschäftigten, graphisch zu lösen bemüht war, vermochte er das wesentliche Hindernis zu beseitigen, das ihn im modernen Sinne von dem letzten ferneren Ziel der Malerei getrennt hat. Nicht als ob Kobell etwa akademisch-zeichnerisch gedacht hätte. Viele seiner Radierungen beweisen das Gegenteil. Aber die unüberwindliche Ehrfurcht für die Wichtigkeit der Zeichnung (des Kontur) band, was er ausführte, ganz unwillkürlich an Linie und Fläche, und letzten Endes sind seine Lichtstudien auf eine systematische Ergründung über den Einfluß der als Naturerscheinungen zufälligen Kontrastwirkungen auf den zum Bild erhobenen realistisch erfaßten Landschaftsausschnitt zurückzuführen. Ein leichter spielerischer Zug liegt in dieser Neigung. Er kam wiederum dem Radierer zustatten, der sich nicht scheute, seine Eindrücke skizzenhaft hinzuschreiben, was dem korrekten Maler unzulässig erschien. Daher besitzen jene Radierungen Kobells, die einer mittleren Zeit entstammen — ihre Entstehung fällt zeitlich mit den besten Landschaften und Genreszenen zusammen, um 1820 —, eine hohe Selbständigkeit und mehrfach eine fast moderne Handschrift. Angesichts

der eigenartigen Technik dieser Blätter möchte man kaum glauben, daß Kobell eine große Anzahl von Radierungen nach Ruysdael und Both, Everdingen und Claude Lorrain angefertigt hat.

Wilhelm von Kobells Bedeutung ist erst in unserer Zeit erkannt worden. Einer oder der andere stille Liebhaber seiner Kunst war wohl vorhanden, ehe sein Name durch die deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin und nachher durch die retrospektive Ausstellung im Münchener Glaspalast 1906 berühmt wurde. Schüchterne Anregungen, die Pinakothek zur Beachtung des Meisters zu veranlassen, wurden zurückgewiesen, und so konnte Alfred Lichtwark die schönsten Studien aus Familienbesitz in seine Hamburger Kunsthalle entführen. Es war schmerzvoll und erfreulich zugleich, Lichtwark auf seinen Wegen in die Münchener Sammlungen Knözinger und Eisenhardt zu begleiten. Der außerordentliche Mann ist der einzige gewesen, der die heute noch fehlende Monographie Kobells gefordert und von Kobells Schlachtenbildern geschrieben hat: „Schlachtenbilder von solcher Schönheit und Sachlichkeit, so ohne alles falsche Pathos, Landschaft und Heere so völlig zu einer Einheit verschmelzend, hatte ich noch nie gesehen . . . Sie haben (auf der Ausstellung) München einen der ersten Plätze in der Entwickelungsgeschichte der deutschen Landschaft gesichert. Es wäre einmal zu untersuchen, wie stark sein Einfluß auf die sogenannten Realisten der Münchener Schule gewesen, Peter von Heß, Wagenbauer, Bürkel . . . Keiner von ihnen kommt ihm an Geschlossenheit und Schönheit des Tones gleich." So ist Lichtwark zu danken, daß neben Kobell sich die Aufmerksamkeit auch außerhalb Münchens, in dessen Bürgerkreisen er ein von den Großeltern her überkommenes Ansehen nie verloren hat, auf Maximilian Josef Wagenbauer erstreckte.



Phot. F. Bruckmann A. G., München

Abb. 6 · Max Josef Wagenbauer, Kühe auf der Weide



Abb. 7 · Max Josef Wagenbauer, Waldlandschaft

Max Josef Wagenbauer

Für die Geschichte der Entwicklung der frühen Münchener Landschaftsmalerei ist als besonders charakteristisch anzumerken, daß sie im entscheidenden Gegensatz zu den Neigungen ihrer Zeit, der Jahre unmittelbar nach den Napoleonischen Kriegen, im Gegensatz auch zu den jungen Künstlern in Hamburg und Dresden sich von übertriebenen Anwandlungen romantischer Neigungen bewußt ferne hielt. Freilich wurden diese romantischen Neigungen in übertragener Bedeutung, also in moderner Bewertung des vielfach, seit Schlegels schlichter Sinnerklärung, umgemünzten Begriffes späterhin in München ausgiebig nachgeholt, und sie konnten sich mottengleich so fest einnisten, daß sie bis zur Gegenwart ihren Einfluß erhielten. Jene primitiven Meister, wie wir sie nennen dürfen, blieben als naturfreudige Realisten der philosophierenden Kontemplation stets abhold, und dafür dringt die himmelblaue Lieblichkeit ihrer Bilder und ihr auf alle Einzelheiten der Schöpfung bedächtig eingehendes Sinnen nach der Seite der lyrischen und idyllischen Poesie um so inniger vor. Man hat Kobell und Wagenbauer als die dankerfüllten Interpreten der schönen Gotteswelt mit Claudius und Hölty verglichen. Von aller mystischen Durchdringung frei gewinnt sich vor allem die Kunst Max Josef Wagenbauers Teilnahme, und die Empfindsamkeit seiner nur im Vaterlande Hölderlins zu beruhigter Form gelangten Malerei nähert sie den Wünschen der Jüngsten.

Wenn wir das vielfach mißbrauchte Wort Reaktion als einen durch Zurückweisung fremder Elemente geschehenden Auswechselungsprozeß betrachten, als eine durch Feinfühligkeit der Nerven veranlaßte Gegenströmung, so dürfen wir die romantischen Dichter und die frühen Landschafter in Deutsch-

land bei aller sonstigen Verschiedenheit, die in der Dichtung eigene und künstliche Formen bewegte, Vertreter einer Reaktion nennen. Sie erscheinen als gemeinsame Streiter für den Wahlspruch „Gott und Natur" und als inbrünstige Apostel eines bewußten Pantheismus. Sie wenden sich nicht gegen den Klassizismus, aber gegen die Klassizität, gegen das Konkrete, das in der Lehre des Lessingschen Laokoon gebieten will, gegen jeden einschnürenden ästhetischen Canon, sei er aufgestellt durch kunstphilosophische (Baumgarten und Sulzer) oder durch kunstkritische Überlegung (Winckelmann). Daß sich alsbald ein Teil der Romantiker im Gegensatz zu ihren Vorläufern des Sturm und Drang in nebelhafte Gedankenprobleme verspann, darf für den ursprünglichen Anstoß nicht in Betracht kommen. Das allenthalben erwiesene Gefühl für das Natürliche ist und bleibt entscheidend, und es geht das mystische Benehmen der romantischen Dichter von natürlichen Empfindungen, von einer inneren Einkehr aus, die noch nahe steht den in lyrisch-charakterisierten Stimmungsbildern befreiten Absichten der realistischen Maler. Sie ist ebenfalls pantheistisch erfüllt und beseligt von der Harmonie der Weltschöpfung. Durch den von der inneren Einkehr vorbereiteten subjektiven Drang nach reflektierter Erkenntnis des eigenen Ich, welche in religiöse Schwärmerei und Askese überspringt, wird dann die Trennung herbeigeführt und hier wie dort die Entwickelung aufgehalten. Jenes pantheistische Gefühl für die Natur, das sich als Symbol in der Kunst des Hamburger Malers Philipp Otto Runge zum höchsten Hymnus aufschwingt, die natürliche Sehnsucht nach dem Unendlichen — nicht in der romantischen Poesie, sondern durch den jungen Goethe aufs edelste verklärt — durchklingt immer stärker den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Von 1800 an sucht sich dieser pantheistische Realismus in allen den vielen Kunstzentren Deutschlands, in Hamburg, Dresden, München am stärksten, nur wenig schwächer in Frankfurt, Berlin, Dessau, Wien, Bahn zu schaffen, deren Richtung unklar verläuft, weil ihr in Deutschland ein Genius, wie ihn die Engländer in Constable besaßen, fehlt. Dazu kommt, daß die inneren Behinderungen und Halbheiten sich allzu mächtig erwiesen, nirgends die nötigen Kräfte vorhanden waren, um



Max Josef Wagenbauer

die literarischen und die schwerer wiegenden ideologischen Belastungen abzuwerfen. Schon Runge, literarisch durch seine Abhängigkeit von Klopstock weit weniger frei, als seine Freunde zugestehen wollen, erlag künstlerisch und menschlich einer Selbstbeobachtung und Selbstzerfleischung, die ihn mit Novalis, dem gleichfalls früh Gestorbenen, zusammenstellt. Der Wunsch, schon auf Erden Stationen eines Kalvarienberges emporzusteigen, ist bald allen Nazarenern gemeinsam. Cornelius, der sich in einer gesicherten „Teutschtümelei" verankert hatte, vermag die Anfechtung kraftvoll zu überwinden. Noch glücklicher war Koch, der im strengen Realismus einen gesonderten landschaftlichen Stil ausbildete. Hier führt die Bahn zu Rottmann.

Wir sind der Entwickelung, deren Langsamkeit auffällig bleibt, nicht allzuweit vorausgeeilt. Der kurze Hinweis auf die aus gemeinsamem Boden erwachsene, aber schon nach wenigen Jahren in verschiedenen ganz unähnlichen Zweigen sich ausbreitende Entstehung der Landschaftsmalerei schien erforderlich, weniger zur Erklärung der stillen Menschlichkeit Max Josef Wagenbauers, sondern als Grundlage für die Erkenntnis der in München von den vielfach wechselnden Einflüssen fortgesetzt berührten Ausbildung zur Landschaftsmalerei. Von der Natürlichkeit der Kobell, Wagenbauer und ihrer Genossen

entfernt sich schon um 1825 der Weg, fünf Jahre nachdem Kobell und Wagenbauer ihre wichtigsten Werke geschaffen. Der gesunde Natursinn dieser Vorläufer, wie man sie zu Unrecht nannte, mußte der Lehre des allgebietenden Cornelius weichen.

Max Josef Wagenbauer ist nun als Zeichner und Radierer, als Aquarell- und Ölmaler recht eigentlich der illustrierende Geograph Oberbayerns. Er ist über ein Menschenalter mit einer nur in jenen Zeiten vorhandenen Gründlichkeit in allen Dörfern und Märkten zwischen Salzburg und Lindau gewesen, und seine Tätigkeit als wandernder Landschaftsmaler führte ihn auch weiter ins bayerische Land hinaus, nach Niederbayern und in die Oberpfalz. Noch lange bevor die Ersteigung der Zugspitze für möglich gehalten wurde, unternahm es Wagenbauer, der Unnahbaren entgegenzuklimmen, und nachdem er den gedoppelten Gipfelzacken bei Partenkirchen in sauberer Skizze vollendet, ließ ihm sein Forschungstrieb keine Ruhe. Bis zum Ursprung der Partnach im hintersten Raintal, wo in schroffer Talenge wilde Felsblöcke zwischen kümmerliche Latschenbestände gestürzt sind, wagte er als erster vorzudringen und brachte ein halbes Dutzend Studienblätter von seinem Ausfluge heim. Die Erfindung der Lithographie war seinen Zwecken außerordentlich günstig. Er ist der erste Münchener Maler gewesen, der seine Heimat in mehreren Folgen und vielen Einzelblättern durch den Steindruck bekannt gemacht hat. Sein Verdienst beruht vorzüglich darin, daß er die im Kreise des gebildeten deutschen Mittelstandes, der während der Befreiungskriege und unmittelbar nach ihnen geistig zusammenrückte, mehr und mehr erstarkende Vorliebe für Wanderungen in der Heimat sich zunutze machte und den in immer größerer Anzahl nach München kommenden Reisenden vor Augen führte, welche Schönheit ihrer in der Umgebung Münchens warte. Es ist noch nicht bemerkt worden, daß in den Jahrzehnten, in welchen die akademische Regel unantastbar verkündete „der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom", die bescheidenen deutschen Landschaftsmaler, die des eigenen Vaterlandes Lieblichkeit abschilderten, wenn sie auch mit schwerem Herzen auf ihre Romfahrt verzichteten, eine ansprechende nationale Gesinnung in



Abb. 8 · Max Josef Wagenbauer, Starnbergersee



Abb. 9 · Georg von Tillis, Das Trivaschlößchen

ihrer Kunst bewährten, und die langsam ansetzende patriotische Einheitsbewegung unwissentlich unterstützen. Die Überzeugung, das Wunder der Natur nicht nur in fernen Ländern schauen zu können, gewann immer mehr an Boden, und selbst der größte aller Weltreisenden, Alexander von Humboldt, gab diesem Gefühl beredten Ausdruck mit den Worten: „Der geheime Zauber, durch den ein tiefer Blick in das organische Leben anregend wirkt, ist nicht auf die Tropenwelt allein beschränkt. Jeder Erdstrich bietet die Wunder fortschreitender Gestaltung und Gliederung, nach wiederkehrenden oder leise abweichenden Typen, dar. Darum können alle Teile des weiten Schöpfungskreises, vom Äquator bis zur kalten Zone, überall, wo der Frühling eine Knospe entfaltet, sich einer begeisternden Kraft auf das Gemüt erfreuen. Zu einem solchen Glauben ist unser deutsches Vaterland vor allem berechtigt." Der kindlichste Nachhall des in mancher Künstlerseele kämpfenden Zwiespalts findet sich in Ludwig Richters Lebenserinnerungen, wo er seinen Kummer erzählt, reisende Freunde nicht nach der ewigen Roma begleiten zu können, und in seiner Verzweifelung durch das Elbtal ins böhmische Gebirge wandert, wo ihm die Heimat die Augen öffnet: „War nicht Feld und Busch, Haus und Hütte, Menschen wie Tiere, jedes Pflänzchen und jeder Zaun und alles mein, was sich am Himmel bewegt und was die Erde trägt?"

In dieser Tätigkeit als Interpret werbender künstlerischer Schönheit seiner oberbayerischen Heimat war aber Wagenbauer von einem älteren Vorgänger, dem späteren Begleiter des Königs Ludwig I. in Italien, ersten Lehrer der Landschaftsmalerei an der Akademie und ersten Leiter der Pinakothek Georg von Dillis (1759—1841), übertroffen worden, und es ist ihm nicht gelungen, diesen hervorragenden Maler zu erreichen. Im Auftrag des Grafen Rumford hatte Dillis 1792 aquarellierte Zeichnungen der bekannteren oberbayerischen Ortschaften angefertigt, die nachher von Warnberger gestochen wurden. Leider hat sein weitumfassendes Arbeitsgebiet und seine häufige Abwesenheit aus München, die ihn schon nach kurzer Zeit die genannte Lehrstelle an Kobell abtreten ließ, Dillis nur selten vergönnt, Ölgemälde auszuführen und so energisch, als es seine hohe Begabung gestattete, in den Gang



Georg von Dillis

der Entwickelung der Landschaftsmalerei beschleunigend einzugreifen. Einigen seiner Zeichnungen ist völlig der impressionistische Charakter eigen, und auf kleinen Ölbildern seiner Hand, die vom Ende der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts datiert sind, tritt überraschend eine malerische Leichtigkeit entgegen, wie sie erst von Blechen, in München erst endgültig von Christian Morgenstern erreicht wurde.

Eine solche Verbindung von lichterfüllter Valeurmalerei, Flüssigkeit des Vortrages und Feinheit der Motivierung darf man von dem redlichen Wagenbauer nicht erwarten. Dafür kann er sich mit Dillis wohl messen, wenn die kompositionelle Wirkung der bis ins kleinste vollendeten Gemälde und die Wirkung der Staffage in Betracht gezogen wird. Er übertrifft ihn an Liebe zur Scholle, wo jener als echter Impressionist nur Verliebtheit, vielleicht nur Verliebtheit der Palette kundgibt. Wagenbauer vereinigt die Landschafts- mit der Tiermalerei in ausgesprochenerer Weise als Wilhelm Kobell, bei dem die Ochsenfuhrwerke oder Reitergruppen immer nur untergeordnete Wichtigkeit besitzen. Ihm ist das Leben des Haustieres, besonders der Schafe und Ziegen, die er einzeln und in Herden auf seinen Bildern zu verwenden liebt, nicht weniger wichtig als die geologische Schichtung des

Geländes. Weit mehr strenger Zeichner als Kobell, mit vorgefaßter Form noch ganz in der Gefolgschaft der hervorragenden holländischen Viehmaler erwachsen, sucht Wagenbauer auch nicht die atmosphärische Deutung des durch Naturereignisse fortwährend umwechselnden Landschaftsbildes. Aber er verklärt die starrgewordene Vedutenmalerei oftmals durch eine tiefe, tonige, dunkle und einheitliche Färbung und wandelt die Schöpfung des Kosmos, vor der er sich ehrfürchtig niederwirft, in dem winzigen Teilchen, das er abmalt, wie zu einem Gelegenheitsgedicht. Dann versucht er, auf einer riesigen Leinwand den Starnberger See und die hinter ihm liegenden Berge wie ein von silbergrauen Tönen zusammengeschlossenes Panorama darzustellen und die überblaue Unwahrscheinlichkeit, die auf vielen seiner Bilder als Himmelsgewölbe verwendet ist — noch der frühe Eduard Schleich hat im Anschluß an Johann Jakob Dorner den Jüngeren und an Christian Ezdorf diese Vorliebe angenommen —, durch zarte Wolkengebilde zu beleben. Wagenbauer hat mit der allergrößten Gewissenhaftigkeit gemalt. Doch gelingt es ihm, seinen Fleiß hinter der gut erreichten Glaubwürdigkeit seiner niemals den anekdotischen Gefahren der Genremalerei unterliegenden Stimmungskunst auf das beste zu verbergen. Daß er sich später damit abplagte, Vorlagen für eine Landschaftsmalerei zu entwerfen, die recht wenig fortschrittlich sind, darf nichts gegen Wagenbauer beweisen. Was er von Welt und Menschen dachte, behielt er für sich und suchte es nicht in hohen Tönen zu verkünden. Der Schlachtenmaler Albrecht Adam sagt daher von ihm, „es blieb in seinem Benehmen immer noch etwas Unbehilfliches und Derbes, so sehr er sich auch bemühte, das abzulegen". Scheu und befangen, nur im Kreise seiner Freunde freier und heiterer gestimmt, flüchtete Wagenbauer gerne zur Musik, die er leidenschaftlich liebte, und deren Einfluß auf das Wesen seiner Kunst nicht übersehen werden darf. Leise pastorale Sonatinen sind es, die im sanften Andante die Friedlichkeit des Landlebens zum Ausdruck bringen. So ist Max Josef Wagenbauers schlichte Kunst.

Hin und wieder hat sich der Künstler mit einem Genossen zusammengetan, wie es in Münchener Ateliers nun vielfach gebräuchlich geworden ist. Der



Johann Jakob Dorner

jüngere Johann Jakob Dorner (1775—1852) holte sich bei Wagenbauer Rat, und dieser hat einigen Bildern Dorners die figürliche Staffage gegeben. Dorners Gemälde, oft auf Kupfer gemalt, sind so recht nach dem Geschmack der Biedermeierzeit gewesen. Ohne an die Möglichkeit eines formal geschlossenen Stiles zu denken, stilisierte er nach Herzenslust an seinen Bäumen und Menschen herum, nahm theatralische, ein wenig schauervolle Motive vor und stellte in wilde Felsszenerien winzige Marionetten von Holzfällern, die den Eindruck jener rohen holzgeschnitzten Knappen tragen, wie wir sie in nachgebildeten beweglichen Bergwerken auf der Messe sehen. Trotz dieses schweren Fehlers und einer unerfreulichen harten Manier der Pinselführung gelang ihm auf den besten seiner immer nach gleichem Schema ausgeführten Landschaftskompositionen eine gefällige dekorative Wirkung. Dorners Kunst ist weit typischer für die Bedürfnisse der guten Stube in den Jahren vor der Revolution von 1848, als Kobell und Wagenbauer. Es gibt nur wenige Altmünchener Familien, wo nicht über dem geblümten

Kirschbaumsofa im Goldrahmen mit Akanthusblättern ein echter Dorner hängt. Einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwickelung der Landschaftsmalerei in München übte Dorner nicht aus. Wagenbauer blieb dagegen noch lange in Ansehen. Nicht allein Heinrich Bürkel, von dem man vielleicht sagen kann, daß er die Tradition Wagenbauers mit vorzüglicher Begabung in die Genremalerei überleitete, und Eduard Schleich in den ersten Anfängen seiner erfolgreichen Tätigkeit sind Wagenbauers Spuren gefolgt. Der größte Tiermaler, den die Kunstgeschichte Münchens besitzt, Friedrich Voltz, ist in seinen Jugendwerken ebenfalls von Wagenbauer abhängig, vielleicht ohne es zu wissen. Denn Wagenbauer wurde nicht alt, und die Erinnerung an seine Person verblaßte schnell, während seine Lehren unmittelbar nachwirkten. Er hat seinen Vorlagen für Landschaftszeichner ein beherzigenswertes Vorwort gegeben, das er mit der Mahnung beschließt: „Bei alledem vergesse man nie, daß man seinen Geschmack nach den Werken großer Meister zwar bilden, aber keineswegs ihr Nachahmer werden soll, denn allein auf dem Wege der Natur kann und wird ein vorzügliches Talent mit entschiedenem Auffassungsgeiste und regem Eifer bei anhaltendem Fleiße zum entsprechenden Erfolg künftiger Größe und Auszeichnung gelangen."

Ferdinand von Olivier

Von der aufrechten, allem Autoritätsglauben widerstrebenden Sicherheit, die Max Josef Wagenbauer am Schlusse des Vorworts zu seinen Vorlagen für Landschaftszeichnen zur Schau trägt, zu Ferdinand von Oliviers weit beweglicherer und gleichwohl nicht minder ernsthafter Art hinüberzufinden ist nicht ganz leicht. Der Sprung wird abgeschwächt durch die Beobachtung, daß es aus den letzten Jahren Wagenbauers Bilder gibt, die auch bei ihm ein entschiedenes Hinneigen zu einer organisch im Bildraum waltenden Stilbildungsmöglichkeit erkennen lassen. Das sind zwar nur Ansätze, deren Ausgestaltung zunächst durch eine schwere pastose Farbengebung begonnen wurde. Aber sie zeigen, wie stark der Einfluß der deutsch-römischen oder heroischen Landschaftsmalerei in München geworden war. Wagenbauers Tod hat verhindert, daß wir bei ihm eine entschiedenere Neigung für diese Kunstart, die erst seit der Ausstellung von Josef Anton Kochs Schmadribachfall in München Anhänger gewonnen hatte, auf weiteren Bildern von seiner Hand bemerken können. Die Annäherung war doch wohl nur platonisch.

Ferdinand von Olivier ist dagegen der charakteristische Vertreter der stilisierenden Sonderart der Landschaftsmalerei zu nennen. Diese hat sich in München nicht eingebürgert, obwohl von Rottmann bis Schwind ihre weiteren Spuren aufs deutlichste zu erkennen sind. Olivier läßt sie in einer sehr ausgesprochenen und dazu ausgesprochen idealistisch-persönlichen Weise in seinen Gemälden vorherrschen, sein Fehlen an dieser Stelle würde aus mehr als einem Grunde eine Lücke bedeuten. Trotzdem ist seine Erscheinung zwischen Wagenbauer und Rottmann, wie wir sehen werden, für den entwickelungsgeschichtlichen Verlauf nur ein Intermezzo. Die Beschäftigung mit diesem



Phot. F. Bruckmann A.-G., München

Abb. 10 · Johann Jacob Dorner, Blick in das Isartal



Abb. 11 · Ferdinand von Olivier, Badener Landschaft



Abb. 12 · Ferdinand von Olivier, Salzburgische Landschaft



Abb. 13 · Ferdinand von Olivier, Das Kapuzinerkloster bei Salzburg

aus vielfachen Widersprüchen zusammengesetzten Charakter, dem in psychologischer Beziehung ausgezeichnete zeitgeschichtliche Streiflichter abgesehen werden können, die Vertiefung in die verfeinerte Problematik seiner künstlerischen Tätigkeit, beides ist anregend genug, um seinen Aufruf zu rechtfertigen, obgleich er erst mit achtundvierzig Jahren nach München kam und dort aus verschiedenen Gründen eine nachhaltige Wirkung nicht ausübte. Es ist seltsam, daß gleich Wilhelm von Kobell Ferdinand von Olivier noch keine weitere Würdigung erfahren hat. Mag sein, daß das verstreute biographische Material zu sammeln schwierig ist. Noch nicht beachtet ist die bescheidene dichterische Tätigkeit Oliviers, von der wir im Nürnbergischen Frauentaschenbuch auf 1825 verschiedene Proben finden, aus welchen folgendes Sonett für sein Wesen höchst charakteristisch ist:

Was Schönheit wird genannt im Erdentale,
Was in die Seele Wonneschauer gießet,
Was sich im Hyazinthenkelch erschließet
Und golden bleibt am blauen Sternensaale,

Es ist der Glanz und Widerschein vom Strahle,
Der aus der hohen Gottesstadt ersprießet
Und liebend auf die Welt herniederfließet
Im Lobgesange himmlischer Chorale.

Zum Prisma wird auch manches Herz erhoben,
Daß sich in ihm der heilige Schimmer breche,
Verherrlichet in bunten Farbentönen,

Den Strahl, den unsichtbaren, der von oben
Sich naht, gestaltet's um damit er spreche
Vom Vaterhause zu den Erdensöhnen.

Endlich lohnt der Umfang seines Werkes, in dem wir kaum ein Dutzend Bilder kennen, eine sehr eingehende kritische Betrachtung nicht. Aber die erste Hälfte des Lebens dieses Malers ist bei näherer Kenntnis derartig

wechselvoll und von Verknüpfungen künstlerischer und dichterischer Freundschaftsbande umschlungen, sie bietet hier des kulturhistorischen Interesses, dort des Eindringens in die innersten Zellen romantisierender und philosophierender, ultramontaner und politischer Verbindung aus dem ersten Fünftel des neunzehnten Jahrhunderts so vielfache aufschlußreiche Möglichkeiten, daß Olivier sogar über seine persönliche Begabung und Stellung hinaus berufen erscheint, als das typische Beispiel eines Menschen zu gelten, der die Widersprüche der weltmännischen und ideologischen Doppelnatur des Deutschen jener Zeit in sich vereinigt. Je weiter wir in den Roman seines Lebens eindringen, um so notwendiger ist es, ausführlicher als bei anderen Künstlern, deren Dasein ruhiger und von äußeren Ereignissen weniger abhängig verlief, die Einzelheiten desselben wie auf einer Bühne langsam an uns vorbeiziehen zu lassen.

Ferdinand von Olivier (O'Livier) war 1785 aus einer alten waadtländischen Familie in Dessau als Sohn eines am dortigen Philanthropinum wirkenden Pädagogen geboren und hatte durch den tüchtigen Carl Wilhelm Kolbe Unterricht erhalten, bis er nach Überwindung heftigen Widerstandes im Elternhause 1804 nach Dresden ziehen durfte. Zu dem ersten Glücksfall der Anweisung unter Kolbe kam hier der zweite: Olivier traf zwar nicht mehr Runge, aber den um Tieck als Mittelpunkt versammelten Kreis seiner Genossen, traf neben Tieck Friedrich Schlegel, unter den Jüngeren die Riepenhausens und Caspar David Friedrich, fand als Lehrer neben Mechau den 1803 aus Rom nach Dresden übersiedelten Ferdinand Hartmann, den treuesten Bewahrer des von Carstens neu belebten straffen Kompositionsstiles. Nur kurze Zeit bleibt Olivier in Dresden. Diplomatische und künstlerische Ambitionen scheinen eine Zeitlang in ihm gestritten zu haben. Wir finden ihn im Auftrage seines Herzogs bald in Wien, wo er einem alten Dessauer Bekannten, dem Landschafter Wilhelm Friedrich Schlotterbeck begegnet und sich dem sezessionistischen Bunde der Wächter, Schnorr, Overbeck und Pforr nähert, bald aber in Paris, wo er mit einem höfischen Stipendium begabt im Louvre kopiert und in den ersten Häusern der bonapartistischen Aristokratie, bei dem Kunstintendanten Denon, zumeist bei Metternichs Privatsekretär



Ferdinand von Olivier

Pilat verkehrt. Hier trifft der Heranwachsende das ganze gebildete Europa. Jahre vergehen ohne positive Resultate. Mit Pilat kehrt Olivier 1811 nach Wien zurück und wird nun mit Zacharias Werner und Friedrich Schlegel näher bekannt, die ihn in ihre freiheitlicheren ultramontanen Salons mitnehmen. Pilat versammelt die wachsende Schar der Renegaten um sich, entwickelt eine rege Betriebsamkeit, zieht Olivier in alle Strudel der antibonapartistischen, klerikalen, romantischen Bewegungen. Für Overbeck kommt Philipp Veit nach Wien, der junge Josef von Eichendorff schreibt unter Dorothea Schlegels Aufsicht seinen Roman „Ahnung und Gegenwart". Auf den Enthusiasmus der Befreiungskriege folgt der Wiener Kongreß. Außer den Führern der romantischen Dichtung, Arnim und Brentano, weilt in diesem Jahre, vielgefeiert, der Meister der römischen Landschaftsmalerei, Josef Anton Koch, in Wien, wo er sein „Opfer des Noah" ausführt und den großen Preis der Münchener Akademie für „die Fülle seiner Erfindungskraft, die wahrhaft poetische Ansicht der Natur und eine im einzelnen wie im

ganzen gediegene Darstellungsgabe" erhält. Koch, um siebzehn Jahre älter als Olivier, wird ihm und seinen Brüdern der künstlerische Mentor.

Wir halten inne. Welch eine Fülle des verschiedenartigsten Reichtums an Eindrücken ist diesem Jüngling beschieden gewesen, der noch nicht das dreißigste Jahr begonnen! Welche großartige, im Umgang mit vornehmen und hochgebildeten, die Geschichte der Nation eigenwillig bestimmenden Menschen erreichte Übersicht, und doch auch welche Gefahren! Vor allem für einen schwankenden, unentschiedenen Charakter wie Olivier, der den doktrinären Verführungskünsten Friedrich Schlegels willig unterlag, ohne die Mahnungen Kochs zu vernachlässigen. Wir besitzen aus dem Jahre 1817 das Bildnis Oliviers, von Schnorr gemalt. Da glauben wir in der Tat dem Leben dieses von der Last der Gedanken gebeugten Mannes mindestens ein weiteres Jahrzehnt mehr zuschreiben zu müssen. Eine vorgewölbte Stirn, finster zusammengezogene Brauen über entsagungsvoll abgematteten Augen, die edel geformte Nase bleiben über dem breiten sinnlichen Munde wenig zu beachten, der nach strenger Vorschrift der romantischen Schule von einem bitteren Zuge weltverächtlicher Ironie umspielt wird und mit peinlicher Absichtlichkeit betont ist. Halten wir dieses Porträt zu einem der überzahlreich vorhandenen Selbstbildnisse der Nazarener und Romantiker: wir erschrecken über das unfrohe, grüblerische Geschlecht. Alle diese früh reifen, früh verfallenen Menschen — „Blumen der Art halten den Sommer nicht aus" — mit ihren schmalen Wangen, asketisch-ironischen Mundwinkeln, nach innen gedrehten Augen, den Lippen, die nie ein Lächeln kräuselt, wurden von einem schier unbegreiflichen Mangel an Selbstbewußtsein geplagt, in nervöser Zerfaserung ihres Seelendaseins untätig ihre Zeit zu verschwenden. So entfernten sie sich alle von der naiven Wahrheit des Erlebens als der höchsten Forderung des künstlerischen Schaffens, was weder der kategorische Imperativ noch die romantisierende Inbrunst ersetzte. Aus diesem Trieb der romantischen Kunst empfing auch die Philosophie reiche Nahrung, wie wäre sonst Schopenhauers These über die Wandlung der künstlerischen Anschauung zur Idee im dritten Buche der Welt als Vorstellung genetisch zu erklären? Es wurde

viel zu viel von mittelmäßigen Talenten über den lieben Gott und die Schönheit seiner blauen Blume, wie Goethe schrieb, „klosterbrudrisiert und sternbaldisiert", als daß der allzu behutsam vorgehenden, eines Genius als Führers schmerzlich entbehrenden Bewegung der richtige Auftrieb hätte gegeben werden können. Der Autoritätsglaube, das deutsche Nationallaster, selbst vor Raffael oder Dürer, dessen Zeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians 1811 neu erschienen waren und von da an den Fresken der Sistina gleichgestellt wurden, ist keine Entschuldigung für die Blutleere und Weichlichkeit der meisten Nazarener. Unheimlich lange, fast ein Vierteljahrhundert, dauert der Reifeprozeß. Erst mit Dahl, dem nach Dresden gewanderten Freunde Friedrichs, der außer seinem koloristischen Temperament und der Kenntnis der Technik Constables die wahre Freiheit des Sehens und Empfindens besaß, beginnt wirklich eine neue deutsche Landschaftsmalerei. Wäre die Romantik nicht als retardierendes Moment in die zum Realismus, wie bei Wilhelm von Kobell gezeigt wurde, geneigte Entwickelung eingetreten, hätte diese unter einem überragenden Führer sich frei ausdehnen und allen literarisch-ideologischen Ballast beiseite werfen können, so ist wohl anzunehmen, daß schon unmittelbar nach den Befreiungskriegen in München oder in Dresden, in Wien oder am Rhein eine von irgendwelchen stilisierenden Prinzipien unabhängige Malerei auch in Deutschland hätte selbständig und groß werden können.

Josef Anton Koch, der Meister der heroischen Landschaft, gleich Wagenbauer ein Gebirgler, aus Obergiblen bei Elbigenalp gebürtig, darf für sich als Vorrecht beanspruchen, was seine Gefolgschaft in umdeutender Nachahmung als Fehler traditionell forttrug: den illustrativ-dekorativen Zweck der nach idealisierendem Schema umgebildeten Landschaft. Koch selbst besaß helle Augen für die Natur — er vergaß seine Lechtaler Berge und Wälder in der Campagna nicht —, aber seine Lehrmeister waren Benozzo Gozzoli und die farbenbunten Freskomaler der Frührenaissance, über welchen Dante und Ossian standen. Auch Friedrich war von der allgemeinen Begeisterung für die schottischen Heldengesänge erfüllt, nicht minder als Goethes Wer-

ther, oder der spätere Übersetzer Homers, Johann Heinrich Voß, fünfundzwanzig Jahre früher. Diese beiden Namen, Friedrich und Koch, durch eine Überschrift „Ossianismus" getroffen, geben an, wie gegensätzlich dichterische Vorgaben im künstlerischen Wettkampf beeinflussen können. Was Koch malt, sind „Bardiete", wie Klopstock seine Hermannsschlacht betitelte. In seiner Kunst ist nicht zu übersehen, daß starke barocke Elemente die Eckigkeit und Starrheit seiner Entwürfe bei großen Gemälden mildern und ihm allein ein Format zugestehen, das mehr nach Freskotechnik und großen Wandflächen verlangte. Sobald dieser freie Schwung ausblieb und die temperamentvolle Wärme koloristischen Werbens erkaltete, wandelte sich wie bei Friedrich Preller die Grandiosität der Geste in eine nüchterne Pose. Als Lehrer der Landschaftsmalerei war er sehr angesehen. Friedrich Schlegel schreibt seinem Stiefsohn Philipp Veit: „Ich wollte, daß Du die Landschaftsmalerei recht eigentlich bei unserem Koch lerntest, es ist nun einmal ein unentbehrliches wesentliches Element der Historienmalerei und zwar ein solches, worin man noch besonders neu sein und noch vieles erreichen kann. Dazu aber muß man doch auch das ganz Spezielle derselben erlernt haben und zwar von einem solchen Maler, der sich an die große heilige Malerei anschließt, dessen Art die Natur aufzufassen, mit jener nicht streitet, so wie unser Koch."

Oliviers Unentschlossenheit bewies sich dadurch, daß er zögerte, Koch und seinem Bruder Friedrich Olivier, als diese 1815 Wien verließen, nach Rom zu folgen. War es der Einfluß seiner Freundschaft mit Eichendorff, der in seinen Dichtungen die Schönheit des deutschen Landes vor dem welschen Zauberreich besang, oder waren es nur familiäre Gründe, die Olivier zurückhielten? Er hatte sich verheiratet, zwei Stieftöchter übernommen, deren eine Schnorrs Gattin wurde, und finanziell begann es ihm sehr schlecht zu gehen. Er muß in den Jahren nach dem Wiener Kongreß vielfach in die Alpen gewandert sein und in der Umgebung von Wien, sehr bald aber schon in und um Salzburg gemalt haben. Die Frage, wer es zuerst gewesen, der die jungen Maler auf diese Gegend aufmerksam gemacht und ihr Führer geworden, ist gelöst. Es war Schlotterbeck, mit Olivier von Dessau

her befreundet. Schlotterbeck hatte sich im Jahre 1802 in Wien niedergelassen und dort als Kupferstecher und Landschafter bald ein Publikum gefunden. Nach der Einverleibung Salzburgs und Berchtesgadens im Jahre 1803 wurde Ferdinand von Toskana Landesverweser und berief Schlotterbeck an seinen Hof, um durch eine größere Publikation die Aufmerksamkeit der Reisenden für seine Residenz und deren schöne Umgebung anzuregen. In sechzig Tafeln veröffentlichte Schlotterbeck seine künstlerischen Eindrücke, und er veranlaßte den Aufbruch seiner jüngeren Freunde zu den Stätten, wo er sie empfangen. Immer wieder zog er nach Salzburg, und so dürfen wir vermutungsweise vielleicht wagen, in dem älteren Manne, der mit drei jugendlichen Genossen die Aussicht auf Salzburg betrachtet, wie sie Schnorr gemalt hat, Schlotterbeck zu sehen, den wir füglich als Entdecker der salzburgischen Lande rühmen müssen. Bis in die vierziger Jahre blieben diese Fahrten gebräuchlich.

Olivier hat schon vor 1815 Salzburg kennen gelernt, wie wir aus einem Brief Philipp Veits erfahren. Als deutscher Patriot sandte er bald darauf dem General von Gneisenau eine „Berchtesgadener Landschaft" zum Geschenk, die Arnim zu einem mit folgenden Versen abschließenden Sonett begeisterte:

Mich tränkten diese reinen Bergesquellen,
Ich atme Luft, in der die Berge prangen,
Ich horch dem Rauschen aus den Wasserfällen.
Die Wanderzeit ist mir nicht mehr vergangen,
Ich kann die Bergluft mir im Geist bestellen.
Vergeistigt hat mich Wirklichkeit umfangen!

Im Jahre 1822 gab Olivier „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden, geordnet nach den sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwei allegorische Blätter" auf eigene Kosten ohne Erfolg heraus. Sein Begleiter auf der Reise, die diese Ansichten als künstlerische Ausbeute zeitigte, war der hochbegabte, ganz jung verstorbene August Heinrich gewesen, der aus Dahls Atelier Olivier hätte die fortschrittlichsten Anregungen übermitteln

können. Aber dieser war schon zu stumpf, um befreiende Einflüsse für seine Kunst anzunehmen. Aus seinen Briefen an Schlosser, die eine unschätzbare Quelle biographischer Nachrichten sind (im Besitz der Stadt Wien), erfahren wir Klagen über Klagen ob der Ungunst der Wiener Verhältnisse und Bitten, Gemälde an Freunde zum Verkaufe zu übernehmen. Die Herstellungskosten jener Salzburger Ansichten verhinderten Olivier, eines seiner Werke Goethe zu verehren. Erst nach Schnorrs Berufung nach München schienen sich die Aussichten zu bessern. Doch gelang es erst 1833, nachdem Schorn als Direktor der Akademie nach Weimar gegangen war, auf ausdrücklichen Vorschlag von Cornelius Olivier eine Stellung als stellvertretender Generalsekretär und Professor der Kunstgeschichte an der Münchener Akademie zu verschaffen. Oliviers Wünsche mochten nach anderer Richtung gegangen sein. Aber nach der Pensionierung Wilhelm von Kobells war auf Veranlassung von Cornelius, der geschrieben hatte: „einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos- oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst", sein Platz unbesetzt geblieben, und Olivier verdankte den Ruf vor allem seinen Sprachkenntnissen.

In Rom ist Olivier niemals gewesen. Das sichert ihm unter den Schülern Kochs, dem er geistig näher steht als dessen römische Adepten, den Vorrang. Er wandelt die „Bardiete" seines Lehrers in Singspiele. Statt antike Halbgötter zu beschwören, bleibt er auf der heimatlichen Erde und malt spielende und badende Kinder, das Gänsemädchen mit der Futterschürze, Spaziergänger und den Bruder Gärtner im Salzburger Kapuzinerkloster. Die Novellistik dieser leichten genrehaften Züge gibt Kunde, wie eng Olivier mit den romantischen Erzählern und deren Wiener Epigonen verwachsen ist. Man könnte ähnliche Gemälde in Eichendorffs Taugenichts oder in Stifters Feldblumen wiederfinden. Auf dem einen der drei Hauptwerke Oliviers, dem Kapuzinerkloster in Salzburg, ist jedes Grashälmchen und jedes Pflänzchen mit botanischer Genauigkeit gemalt, denn dieser Maler bewunderte



Abb. 14 · Ferdinand von Olivier, Landschaft



Abb. 15 · Carl Rottmann, Das Heidelberger Schloß



Abb. 16 · Carl Rottmann, Wertheim am Neckar



Abb. 17 · Carl Rottmann, Der Eibsee

„. . . Dich, Gott, in der Morgenflur,
In der steigenden Pracht deiner Verkünderin,
Deiner herrlichen Sonne,
Dich im Wurm und im Knospenzweig."

Wie ein wohlerzogenes Kind, das nach und nach aus der Spielzeugschachtel Haus und Baum, Menschen und Tiere herausholt und sie säuberlich, Stück für Stück, vor sich hinstellt und sich daran erfreut, baut Olivier seine Kompositionen. Er ist als Maler der typische Vollstrecker der von der romantischen Schule für den Roman ausgegebenen theoretischen Befehle, ist ihr also, durch Übernahme einer literarischen Reflexion der theoretischen Landschaftsmalerei, noch dienstpflichtig. Nach Friedrich Schlegels Forderung sollte der romantische Roman „der Form nach Arabeske, dem Inhalt nach Bekenntnisse bieten, alles Episode sein dürfen". In diesem Zeichen sind Oliviers Landschaften entstanden. Er pflegt Kurve und Gegenkurve nach rhythmischen Gesetzen und mit sorgsam berechneten Intervallen, hält sich in strengen Schranken der Proportion, und wie auf den Landschaften Albrecht Dürers — Olivier kannte wohl die damals in einer Wiener Sammlung befindliche Drahtziehmühle — ist gleichwohl das Umfassende seines Blicks entscheidend. Den architektonischen Bühnenraum Kochs ahmt der Maler des Kapuzinerklosters nicht nach.

Der zarte Emailglanz der Olivierschen Farben erhebt ihn über seinen Lehrer und über Reinhart, sogar über den jungen Ludwig Richter, mit dem er die Freude an der sonnigen überhellten Stimmung teilt. Gewissenhaft und mit einer denkbar bescheidenen Unauffälligkeit stellt sich Olivier seine kompositionellen Gesetze, die für das „Kapuzinerkloster" das obere Oval mit Beziehung auf die Linien des Gebäudes und den Berg des Hintergrundes erfordern. Duftig und rein ist mit gemäßigten Farben, die immer zu dem vorherrschenden tiefbraunen Gesamtton hinstreben, die Landschaftsszenerie als erlebte „Episode" gegeben, stärker, breiter und schwerer in der „Badener Landschaft". Diese ist 1826, zwei Jahre nach dem Kapuzinerkloster, entstanden. Sie bewahrt das freieste Ausmaß eines rhythmisch gebundenen

und kompositionell von zeichnerischen Bedingungen nicht völlig gelösten Stiles, der schon sehr einsichtig die Fehler der durch die Tradition gegebenen Beschränkung erkennt und sie durch ein ansprechendes Format und eine menschlichere Interpretation der Stimmung abzuschwächen anstrebt. Der Eklektizismus dieser künstlerischen Gesinnung ist später durch Schwind in persönlicher Weise umgedeutet worden. Bei den Wienern, weniger bei Waldmüller als bei Alt, sind vielleicht Anklänge zu finden, die auf Olivier zurückgehen. Als ein guter Abkömmling seiner Kunst ist wohl nur der braunschweigische Maler Georg Heinrich Brandes zu bezeichnen.

Die Hauptwerke werden nun durch wenige andere Bilder ergänzt, die sich in gleicher Qualität halten. Eine weitere Landschaft von 1824 zeigt auf der rechten Seite in feinster Ausführung eine Figurengruppe, zwei Frauen mit einem Kinde, zu welchen ein Wanderer herantritt, koloristisch durch den dunkelroten Rock der einen Frau und den enzianblauen Blumenkranz ein wenig lebhafter behandelt. Weitere Arbeiten, erst in letzter Zeit gefunden, wiederholen ihre kleinen landschaftlichen Motive in gemilderter Strenge, so daß vor ihnen die Frage laut wird, ob da überhaupt noch von einer heroischen Landschaft gesprochen werden darf. Die Werke aus dem letzten Jahrzehnt des Künstlers reichen nicht an die eben angeführten Bilder heran. Sie sind im Atelier komponiert, enthalten wohl frei nachgebildete Erinnerungen aus Eindrücken, die vor der Natur gewonnen worden waren, sind aber flau und matt in der malerischen Ausführung. Olivier mußte unter der Ägide des Peter von Cornelius vergessen haben, was er einstens in Salzburg empfunden, geschaut und nachschaffend umgeformt hatte. Vielleicht erwarten uns noch besondere Überraschungen, wenn einmal die Landschaften Oliviers im Dessauer Residenzschlosse, die für die Jahrhundertausstellung verweigert worden sind, an das Tageslicht kommen, und in Dessau und Umgebung den übrigen Werken des friedlosen Mannes erfolgreich nachgeforscht worden ist. Aber selbst, wenn diese Bilder an Rang neben die „Badener Landschaft" oder das „Kapuzinerkloster" gestellt werden können und wie diese als Perlen der deutschen Landschaftsmalerei des neunzehnten

Jahrhunderts gelten: sie werden Olivier keinen anderen Platz geben, als den eines ungewöhnlich talentvollen, aber durch den Verfall in die Verirrungen seiner Zeit an den höchsten Leistungen seiner von Hause aus vorzüglichen Begabung verhinderten Sonderlings. Auch die liebevollste Teilnahme darf ihm zwar persönliche Anerkennung, aber niemals eine allgemein gültige Ehrenstellung, wie sie nur der Genius besitzt, zuteilen. Die Erbsünde dieser Generation, der Olivier angehörte, kennzeichnet Friedrich Pecht, der noch zu seinen Füßen gesessen hat, in seinen Erinnerungen mit drastischen Worten: „Wie diese Romantiker so entsetzlich geistreich wurden, daß nicht nur wir Jungen, sondern auch sie selbst sich nicht mehr verstanden, das bewies uns jetzt auch der von Cornelius in einer unglücklichen Stunde zum Sekretär der Akademie gemachte Ferdinand von Olivier, der uns in dieser Eigenschaft Vorlesungen über Kunstgeschichte halten sollte. Vernünftig und praktisch angefaßt hätte das gewiß sehr wohltätig sein können. Etwas klar und einfach zu geben war aber leider nur niemand weniger geeignet als dieser Romantiker. So fing denn der Herr Olivier, ein noch ziemlich junger, kleiner großer Mann mit einer ungeheuren krausen Perücke wie der olympische Jupiter alsbald so unergründlich tiefsinnig mit der Bibel, dem Sündenfall und der Arche Noä, sowie mit Tubalkain als dem ersten Künstler an, daß er bei ihm auch steckenblieb und nie mehr zum Vorschein kam." Dieses traurige Schicksal hatte Ferdinand Olivier, der Maler, nicht verdient. Der Kampf ums Dasein hatte ihn bezwungen. Seine kleinbürgerliche Existenz, aus der ihn schon 1843 der Tod fortnahm, vertrug sich wenig mit den Erinnerungen an seine phantastisch eröffnete Jugendlaufbahn, wenn er sich auch im gemeinsamen Haushalte mit seinem Schwiegersohn Schnorr bescheiden abfand. Als fleißiger Aktuarius besorgte er die Geschäfte der Akademie und wagte sich auf königlichen Wunsch sogar auf den kritischen Kampfplatz, um gegen Gervinus und Rohmer für die Einigkeit des Professorenkollegiums der Akademie zu streiten. Unterdessen war eine neue künstlerische Jugend in München geschart; mit ihr zogen die Bewohner der Stadt in die Arkaden des Hofgartens, wo Carl Rottmanns Fresken in frischem Farbenglanz aufleuchteten.

Carl Rottmann

Man pflegt unbedenklich Olivier als Schüler Kochs in die Schar der „heroischen" Landschaftsmaler einzuordnen, der er doch nur mit Abstand angehört. Ebenso wird Carl Rottmann als höchster Vertreter der „monumentalen" Landschaftsmalerei gepriesen, ohne daß mit diesem für einen Landschafter zweideutigen Lob sein Wesen auch nur annähernd erschöpft wird. Rottmanns vorzügliche Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Münchener Kunst, die seine dem „gefrorenen" Pinsel des Peter von Cornelius gegenüber von heißer Glut mächtiger Gefühle durchflammte Malerei nicht im Zusammenhange mit dem gestrengen, ideenreichen Walten der Corneliusschen Schule, nein, unbedingt im Gegensatz zu ihr zu erklären hat, ist das durch seine außerordentliche und vielseitige Begabung erreichte Gleichgewicht zwischen realistischer Aufnahme und poetischer Verklärung des Landschaftsbildes. Er ist einer der ganz wenigen Meister, die München beschieden waren. Eine gesunde Unbefangenheit und Lebhaftigkeit des Temperaments paarte sich mit der Reife eines ernsthaften Wissensdranges, dem vorzüglich ausgebildeten Auge war die Klarheit eines scharfen Verstandes glücklich zugesellt und zu holdem Spiel der Formen und Farben trieb eine anmutige Phantasie. Die innere Welt, die Peter von Cornelius überschaute, war von hehren Idealgestalten, vielfach von blutlosen Schemen erfüllt. Wie Dante war er, nach tragischen Eindrücken gierig, in das düstere Reich der Schatten eingedrungen. Aber die Sonne Homers leuchtete ihm nicht. Vor Rottmanns Seele schwebten um Busch und Fels selige Geschlechter, und wenn er die Lider schloß, um zu strengerem Rhythmus zu bilden, was er in der Natur mit „eingeweihten Blicken" geschaut, so erwachten in ihm musikalische

Themen, um in seinen Bildern ihre übertragene Wiedererstehung zu finden. Sein Schaffen gleicht der heiligen Pflicht, die Tempel der Götter mit frischen Kränzen zu schmücken, und das Glück, das einen Würdigen begünstigte, führte ihn zu den Stätten, die seinem künstlerischen Verlangen entsprachen, geleitete ihn nach Italien und Griechenland.

Seine Genossen verglichen Peter von Cornelius mit Goethe. So stark war die Macht der Ideen, die er in seinen Fresken zu tönendem Wort gelangen ließ. So gering, können wir gleichzeitig sagen, war die Fähigkeit geworden, in dem Alten von Weimar den stürmenden Jüngling von Wetzlar und Straßburg wiederzufinden. Wie wenig mehr ähnelte er in seinen farbentheoretischen und kunstkritischen Betrachtungen, die er im Namen der weimarischen Kunstfreunde wie von einem Areopag verkündete, dem hingerissenen Kunstdilettanten von einst! Und doch, welche überraschende Einsicht und Urteilskraft zwischen subtilen wissenschaftlichen Unterscheidungen, welche verhaltene Leidenschaft und echte Größe. Durfte man wirklich wagen, den Dichter, der seinem ob solcher Geschenke verlegenen Volke eben die Wanderjahre gereicht, und nun den zweiten Teil des Faust abschloß, nur nach der Stellungnahme abzuschätzen, die er als Siebzigjähriger nach vielfachen ästhetischen Umwandlungen einhielt? Genau nach dem Ablauf eines vollen Jahrhunderts haben wir heute die normale Distanz zur gerechten Beurteilung des Verhältnisses, das Goethe zur bildenden Kunst besaß. Uns gilt daher die natürliche Frische seiner jugendlichen Kunstbegeisterung für wertvoller, als das von fremden Unterweisungen abhängige geläuterte Pathos seines Alters. Wenn er den jungen Friedrich Preller nach Italien entließ und ihm als Reisesegen Poussin und Claude Lorrain empfahl, damit ihm deutlich werde, wie diese die Natur angesehen und zum Ausdruck ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebracht haben, so können wir uns banger Zweifel über den Wert solcher Mahnungen nicht erwehren. Hätte Goethe mit einem gütigen Blick aus den wundervollen Augen dem Reisenden zum Abschied nur ein Bändchen seiner Gedichte gereicht — aus diesem Zeichen hätte er den Weg zum Sieg finden müssen.

Genau wie Goethe von innerer Unruhe getrieben aus Deutschland nach Rom geflohen war und hier, wir müssen es sagen, mit Aufgabe der kostbarsten Eigenart seines ursprünglichen dichterischen Genies andere nicht minder kostbare Fähigkeiten desselben auffand, empfing Rottmann in Italien die höhere Verantwortung der eingeborenen künstlerischen Kraft. Gewiß verschüttete er nicht einen hellsprudelnden Quell, um zur Seite andere Wasserläufe zu erschließen. Aber wie er im äußeren Benehmen manchmal an Goethe erinnert, so weist er in seinen Bildern und ihrem majestätischen Inhalt vielfach auf den Meister der Iphigenie und des Tasso. Wir bedienen uns hier sehr ungern des mißzuverstehenden Ausdrucks „klassisch", obwohl er für die absichtvolle Entäußerung von allen romantischen Anfechtungen, die Rottmann erfuhr, der einzig gegebene ist, und weil wir in diesem Begriff auch den innersten Kern der Rottmannschen Kunst festhalten. Denn diese Ähnlichkeit ist es nicht, die unsere endgültige Bewertung auf Grund genauen Vergleiches bedingt, sondern der innere Gleichklang im raschen Stimmungswechsel, dem Goethe und Rottmann unterworfen waren. Sie wird vielleicht am besten mit der Frage charakterisiert, ob auch Rottmann als Maler die Befähigung besaß, landschaftliche Improvisationen zu schaffen, die mit den lyrischen Gelegenheitsgedichten des jungen Goethe verglichen werden können. Indem wir diese Frage unbedenklich, allerdings nur auf Grund von Fragmenten, bejahen, wollen wir einen Teil von Goethes Art, die wir sonst bei unseren deutschen Künstlern vergeblich suchen, für Rottmann und nur für ihn in Anspruch nehmen. Es ist merkwürdig, daß ein Meister, den manche als kühl und langweilig ablehnen, weil sie über der theatralischen Roheit des Wagnertums vergaßen, was eigentlich dramatisch ist, stets eine widersprechende und, zugegeben, auch hier subjektive Wertschätzung erfährt. Muther nennt Rottmann linkisch und kindisch. Wenn wir uns, statt in die Geheimnisse des Goetheschen Faust einzudringen, allein der überwältigend freiheitlichen Religiosität dieses größten pantheistischen Deutungsversuches der Weltdichtung unterwerfen, werden nicht die Werke des Cornelius oder des Eugène Delacroix, sondern wird der Name Karl Rottmanns immer wieder an

unser Gedächtnis pochen. Damit soll nicht die Meinung gesagt werden, als könnten Rottmannsche Landschaften Szenen des Faust illustrieren, wie die Prellerschen Fresken die Odyssee. Es ist die den beiden Meistern gemeinsame genialische Eindringlichkeit der künstlerischen Synthese, welche Goethe und Rottmann einander nähert. Das Selbstgespräch, das vor Wald und Höhle Faust abhält, der Dialog zwischen Faust und Mephisto im vierten Akt des zweiten Teiles, wo die geologische Formation des Gebirges erklärt wird: aus solchen Stellen tiefster Weisheit und Naturerkenntnis ist die geistige Verwandtschaft besonders deutlich. Die metaphysische Einheit zwischen Genius und Schöpfung im egoistischen Widerspruch zu „Alles Lebendige ist nur ein Gleichnis" wurde wohl in der deutschen Dichtung, in Hölderlins Empedokles, symbolisch erhoben, aber nicht in der deutschen Kunst, auch nicht im Werk des Hans von Marées. Dieses Wunder schweigend zu tun war erst Cézanne vorbehalten.

Nur ein Teil von Goethe wird gedeckt, wenn Rottmann auf ihn projiziert wird. Die Deckung ist ziemlich kongruent, und nur kleine Flächen treten über die Ränder. Rottmanns Jugendzeit gibt zunächst wertvolle ganz selbständige Offenbarungen seines Könnens. Die reizenden kleinen Ausstellungen, die in den letzten Jahren im städtischen Museum in Heidelberg veranstaltet worden sind, haben auf das künstlerische Leben in dieser Stadt neues und wertvolles Licht geworfen. Wie in München Wilhelm von Kobell pleinairistischen Prinzipien nachging, suchte der um zwanzig Jahre jüngere Georg Wilhelm Issel, begabter als Kobell und weit rücksichtsloser, als der erste geborene deutsche impressionistische Landschafter in Darmstadt und Heidelberg die seinem beweglichen Naturell notwendige Umgebung. Er freundete sich mit Karl Fohr an, dessen starke Begabung er mit sicherem Instinkt erkannte, und die Früchte seiner Erziehung drangen zu Fohrs Bruder Daniel und dessen Kameraden Rottmann. Dieser hatte schon in seinem Elternhause bei seinem Vater, der Zeichenlehrer an der Universität war, während der unruhigen Kriegszeiten Unterricht erhalten, ihn bei einem anderen vortrefflichen Lehrmeister, Christian Xeller, fortgesetzt und sich noch als

Knabe, kaum zwölf Jahre alt, für die Landschaftsmalerei entschieden. Wir wissen nicht, ob Issel oder die Verbindung mit Fohr diesen Entschluß anregte. Nicht achtzehn Jahre alt malt Rottmann einen mit Abendsonne angefüllten Blick auf Heidelberg und die Rheinebene vom oberen Wolfsbrunnenweg (1815), ein Bild, dem bei allen Mängeln der technischen Mittel eine große dekorative und kompositionelle Geschicklichkeit eigen ist, und das in realistischer Selbstzucht doch eine märchenhaft beseligende Stimmung überträgt, wie sie in gerader Linie auf Wilhelm Trübner, Rottmanns großen Landsmann, hinführt:

„Kirchtürme, Fluren, Fels und Wipfel brannten,
Und weit ins farbentrunkne Land hinein
Schlang sich ein Feuerstrom mit Funkensprüh'n,
Als sollt' die Welt in Himmelslohn verglühn."

Hier sind die bekannten Verse Eichendorffs zu Heidelbergs Ehren Illustration der Gefühle, die Rottmann für seine Heimat in sich barg, nicht umgekehrt das Gemälde Illustration der Dichtung. Dieses Aquarell, ein nach ihm geschaffenes Ölgemälde, und die ausgezeichnete frühe Neckarlandschaft bei Wertheim a. N. lassen die Nachricht, daß Rottmann von der englischen Malerei, von Turner gelernt habe, dessen Bilder durch farbige Stiche allgemein verbreitet waren, mit großer Vorsicht aufnehmen. Möglich, daß die Brüder Boisserée, deren Sammlungen der Jüngling mit Eifer studierte, einmal Gelegenheit gaben, Originale englischer Landschaften zu sehen. Die erste ernsthafte, wirkliche Beeinflussung Rottmanns erfolgte durch die bereits erwähnte große Schweizer Gebirgslandschaft von Josef Anton Koch in München, „Schmadribachfall", die in der Akademie ausgestellt war und die Rottmann kopierte. Es ist sehr instruktiv, dieses Gemälde mit einem der frühesten Bilder aus Rottmanns Münchener Zeit, dem „Eibsee mit der Zugspitze", zu vergleichen. Beide Werke befinden sich in der neuen Pinakothek im gleichen Saale. Auch an Dorner hat sich Rottmann flüchtig angeschlossen.

Die Art der Kochschen Landschaftsmalerei ist uns bei der Erwähnung



Phot. F. Bruckmann A.-G., München

Abb. 18. Josef Anton Koch, Schmadribachfall



Abb. 19 · Carl Rottmann, Der See Kopais



Abb. 20 · Carl Rottmann, Oberbayerische Landschaft



Abb 21 · Carl Rottmann, Landschaftstudie

seiner Beziehungen zu Ferdinand von Olivier bekannt geworden. Rottmann überbietet sie durch eine stilistische Strenge und durch eine phantastische Erregung, die den unerhört starken Eindruck ausspricht, welchen der junge Maler angesichts der Berührungen mit der Welt des Hochgebirges immer wieder erfuhr. Bei Koch teilt sich das Landschaftsbild gleichsam in drei Zonen, eine menschliche, eine neutrale und eine eisige Urwelt, die dementsprechend temperiert sind, und die Richtung des Blickes wird ganz von selber über den Fall des Wassers hinaus den Gletschern entgegengeführt. Rottmann läßt unter zackigen Felsgruppen, auf deren äußersten Vorsprung er sich selbst mit einem Freunde begeben hat, einen wütenden Bergsee Wellen schlagen, unheimliche Gletscher, wie sie nur die wildeste Romantik erfinden kann, überdräuen schroffe Bergkämme, tiefe Dunkelheit und Einsamkeit ruht über dieser unmenschlichen Öde, rauhes Wetter zieht vernichtend heran. Diese starke Überführung einer sinnlichen Aufnahme in einen monumentalen Stil zeigt Rottmann in Abhängigkeit von der Romantik, wenn nicht eher von der weltschmerzlichen Ekstase des Byronschen Manfred:

„Aufbraut der Nebel um den Gletscher — Wolken
Ziehen kraus und schnell zur Höhe, weiß und schweflig,
Wie Schaum vom aufgepeitschten Meer der Hölle,
Des Flut an ein lebendig Ufer brandet.“

Begreiflicherweise erregten solche Bilder wie der „Eibsee“ und der „hohe Göll“, im neugegründeten Münchener Kunstverein ausgestellt, großes Aufsehen. Rottmann blieb in München. Er hätte vielleicht Nachfolger Wilhelm von Kobells als Lehrer der Landschaftsmalerei werden können. Aber er lehnte diesen Posten mit einer ganz anderen Begründung ab als Cornelius. Nur vor der Natur, sagte er, und nicht in der Akademie, könne der Landschaftsmaler sich ausbilden. So war er der stärkste Verfechter des Autodidaktentums, er der erste Münchener Landschafter, der mit einer Tat der akademischen Bevormundung entsagte.

Bayersdorfer, der einen sehr schönen Essay über Rottmann geschrieben

hat, überträgt auf Rottmanns Absichten bei seinen Bildern aus dem Hochgebirge die glückliche Bezeichnung „Neigung zum Phänomenalen" aus Goethes Farbenlehre. Er wiederholt diese Charakterisierung auch für Rottmanns italienische Landschaften, indem er für das dort vorhandene geologische hier das luministische Interesse Rottmanns einsetzt, seine „Neigung zum phänomenalen Schein". Rottmann war 1826 nach Italien gegangen und kehrte 1828 zurück. Es scheint, daß er den Kreis der römischen Landschafter absichtlich vermied und selbst Koch aus dem Wege ging. Gleichzeitig befand sich Preller, ähnlich begabt wie Rottmann, in Italien. Hier ergaben sich ebenfalls keine Beziehungen. Auf Grund mitgebrachter Skizzen führte der Heimgekehrte seine erste große italienische Landschaft, das „Colosseum in Rom", aus und erregte mit diesem Gemälde die Aufmerksamkeit des Königs, der eine „Ansicht von Palermo" schon früher bestellt hatte, in höchstem Maße. Ludwig der Erste suchte aus Rottmanns italienischen Studien achtundzwanzig Blätter aus, um sie in den Arkaden des Hofgartens in Freskomalerei ausführen zu lassen.

Die Ungunst der Münchener klimatischen Verhältnisse und eine unerhörte Gleichgültigkeit der verantwortlichen Stellen tragen Schuld daran, daß Rottmanns Werk vernichtet ist. Schon vor sechzig Jahren hatte der Ästhetiker Friedrich Vischer warnende Rufe erhoben, vor fünfzig Jahren wurde ein vergeblicher Versuch gemacht, die Ruinen notdürftig herzustellen, heute ist es endgültig zu spät. In einer Stadt, die sich ihres Kunstsinnes emphatisch rühmt, in welcher Hunderte von Künstlern leben, tagtäglich von verständnislosen Gaffern ob der holprigen Distichen König Ludwigs, die über ihnen stehen, verhöhnt zu werden, ist schon arg. Einer der größten Freskenschöpfungen, die wir in Deutschland besitzen, ist mutwillig der Untergang bereitet worden. Nur die Berichte aus den Zeiten der Enthüllung und schwache Erinnerungen können einen Begriff von dem Eindruck machen, den Rottmanns Werk einstens zu geben fähig war. Die Aufgabe war gewaltig, achtundzwanzig Landschaften zu malen. Begreiflich, daß nicht alle Fresken gefielen. Aber darin war man sich einig, daß die Stimmung des Ganzen nach Auffassung

und Ausführung eine ungewöhnliche Tat sei. Die heranwachsende Jugend, deren unantastbares Vorrecht es ist, das Land der Griechen und das Land der Römer mit der Seele zu suchen, fand vor allem eine vorzügliche Befriedigung ihrer idealistischen Wünsche. Hier waren die durch Dichtung und Lehre in ihrer reinen Schönheit unaufhörlich gepriesenen Stätten alter Kultur abgebildet, deren Anblick allen Deutschen als mahnendes Beispiel vor Augen stehen sollte. Solche Gedanken mochten den König bewegt haben, als er den Auftrag erteilte, solche Auslegungen Cornelius auffordern, die Fresken gerecht einzuschätzen. Wohl wurden Stimmen laut, die den Vorwurf ablehnten und die hervorragendsten Plätze der oberbayerischen Berge, Berchtesgaden, Garmisch, Schwangau, oder Ortschaften aus allen bayerischen Provinzen lieber in den Arkaden gewünscht hätten, als Palermo und Taormina, Ätna und Charybdis. Aber niemand wagte die „edle Einfalt und stille Größe" anzugreifen, die mit geheimer Kunde Wissende und Unwissende erbaute. Aus den Skizzen für die Fresken, die im Darmstädter Museum erhalten sind, gelangt ein leichter Widerschein der entschwundenen Pracht auch auf uns. Doch läßt das kleinere Format und die andere Technik nur mit Abstand die eigentliche künstlerische Leistung Rottmanns nachfühlen.

Wir besitzen noch eine zweite Folge von Landschaften Rottmanns, die dreiundzwanzig Darstellungen aus Griechenland, die in einem eigenen Saale der Münchener Pinakothek untergebracht sind. Sie sind acht Jahre später entstanden, als die Arkadenfresken. Wiederum im Auftrage des Königs. Leider sind in ihrer gegenwärtigen Aufstellung und ungünstigen Beleuchtung, die alle äußerlichen Effekte der Malerei noch steigert, auch diese Bilder nicht restlos geeignet, von der grandiosen Vereinigung der stofflichen Tradition, der koloristisch-dekorativen Gestaltung und dem allen Hindernissen zum Trotz einheitlich durchschlagenden Stilwillen Rottmanns eine überzeugende Vorstellung zu übermitteln. Wenn man diesen Bildern einen Vorwurf machen darf, der sie nur im Ganzen, aber nicht im Einzelnen trifft, so ist er in der Überlegung begründet, daß es selbst einem großen Künstler unmöglich ist, den Dualismus zwischen der malerischen Form und der historischen Über-

lieferung zu überwinden. Dorthin scheint es Rottmann gezogen zu haben. Hier forderten die Wünsche des Auftraggebers ihr Recht. Wir wissen, daß Rottmann die griechischen Landschaften bei aller Dankbarkeit, das Land seiner ständigen Sehnsucht geschaut zu haben, nicht mit der gleichen Begeisterung vollendete wie die Arkadenfresken. Gleichwohl ist es kein Zugeständnis, wenn wir bei einzelnen Gemälden, die sich gesonderter Betrachtung empfehlen, Sparta, dem See Kopais, Sikyon, wiederum außerordentlich lebendige, fast immer auch atmosphärisch gereinigte durchsichtige, in der Malerei klar und schön vorgetragene Kompositionen anerkennen. Es ist nicht notwendig, die Bilderfolge auseinanderzureißen. Aber es ließe sich erwägen, ob nicht einmal eine gesonderte Ausstellung mit tunlichster Beschränkung bühnenmäßig-panoramatischer Vorführung bei der nicht energisch genug anzufordernden Gesamtausstellung des Rottmannschen Werkes sich ermöglichen ließe. Erst dann wird die Entwickelung der Rottmannschen Kunst als Fortschritt eines nicht monumentalen, sondern dramatischen Stiles von großer Qualität richtig eingeschätzt werden. Winckelmann berichtet einmal, daß die Beschreibung des Apoll von Belvedere ihm die Mühe eines Heldengedichtes verursache. Von gleichen Wehen wurde Rottmann erschüttert, als er das Schlachtfeld von Marathon mit aufziehendem Gewitter und reiterlos davonstürmendem Rosse malte.

Bei Rottmann versuchte der Dichter mit dem Maler einen Bund zu schließen. Beide kamen nicht zu ihrem vollen Recht. Der Dichter, vertraut mit den Gesängen des Homer, beschwert mit allen Sagen und geschichtlichen Erzählungen der Antike, besitzt nicht die Kraft, mit freien Schwingen sich in heiligem Rhythmus dem Äther entgegen zu heben. Der Maler, dessen klarer Blick das Gelände der Landschaft zu organischer Vollendung gegliedert, die Abstufungen des Lichtes und dessen Wirkung auf Nähe und Ferne erkannt und nun im Geiste die künstlerische Einheit geschlossen, vermag es nicht, zu der unbefangenen Intuition des Genius aufzusteigen. Sein Wünschen erlag dem von ihm geforderten Kompromiß und fand in dem irrtümlichen Glauben Ersatz, der Weg, den seine Kunst beschritten habe, sei



Carl Rottmann

der Weg, zu dem ihn sein Talent bestimmt. Der Meister der Arkadenfresken und der Jüngling, der zwischen Issel und Fohr die Sonnenstrahlen am Gemäuer des Heidelberger Schlosses beobachtet hatte, sind zwei getrennte Persönlichkeiten. Seit Rottmann italienischen Boden betreten hatte, entwickelte sich sein Stil weit mehr unter der Berücksichtigung einer zeichnerischen Individualität: nicht ohne ideologische Regel suchte er den Landschaftsbegriff, wie wir sagen können, nicht die seelische Stimmung, sondern eine Art von topographisch vereinfachtem Schlüssel. Stademann, Rottmanns griechischer Begleiter, erzählt von den „Veränderungen, welche die Landschaft bei der Zeichnung durch Rottmann erfuhr". Der Künstler bildete eine ganz graphisch angelegte Abbreviatur aus, indem er seltsamerweise Liebermanns Rezept, daß Zeichnen bedeute, wegzulassen, befolgte. Aber seine Linien heben und senken sich nicht im harmonischen sanften Wellenfluß Cézannes. Sie gleichen den künstlich gebauten Poesien der Bukoliker. Dennoch bergen sie einen merkwürdigen Reiz, der nicht allein in dem feinnervig überspinnenden Kontur oder der weckenden Lockung der Phantasie liegt. Das Künstlertum

Rottmanns bestätigt sich in der Einsicht der Grenzen, die einer zeichnerisch angelegten Malerei gezogen sind. Daraus erklärt sich dann sein Verlangen nach „phänomenalen“ Wirkungen, um diese Bezeichnung zu wiederholen. Manche Zeichnungen und Aquarelle Rottmanns, die von einer plötzlichen Eingebung veranlaßt und locker hingeworfen sind, gehören zu den instruktivsten und schönsten Zeugnissen der deutschen Malerei. Auf großen Bildern steigert Rottmann immer mehr die imposante Wucht der Schilderung. Aus der romantischen Verklärung des Erdenlebens wächst die dramatische Vertiefung. Die Landschaftsmalerei wird Zwecken dienstbar gemacht, die ihr prinzipiell nicht eigen sind. Nicht der Eindruck, den die schlichte Darstellung dem Auge und dem Gefühl des Beschauers macht, rechtfertigt den Wert des Gemäldes, sondern die Wirkung auf den Charakter. Unwillkürlich fällt uns des alten Philipp Hackert These von der sittlichen Illusion der Landschaft wieder ein. In der Richtung auf dieses Ziel, in der Rottmann die Sicherung der Selbständigkeit seiner Kunst zu erreichen glaubte, verschwendete er seine Begabung teils in übertriebenem Pathos, der die Reinheit des monumentalen Stiles nur auf wenigen Werken aus Italien und Griechenland, jenen Bildern in erster Linie, die keine bestimmte Gegend darstellen und keine imponierende Unterschrift tragen, würdigen läßt, teils in schwärmerischen koloristischen Dekorationen. Die erhabene Ruhe der Arkadenfresken, deren ernste Sprache mit den gehaltenen Perioden verglichen worden ist, in welchen Alexander von Humboldts Erdbeschreibungen die Leser vom Alltag entrückte, mußte einer grandiosen Farbensymphonik weichen, die nur Rottmanns Geschmack einigermaßen erträglich macht, deren Nachahmung jedoch, in München vielfach üblich, alles Maß überschreitet.

Es liegt eine tiefe und nicht unverschuldete Tragik in diesem Abschluß. Fast noch schmerzlicher wirkt die Erwägung, daß dieser große Künstler doch bei allem Bemühen, seine Sehnsucht und seine Liebe des Südens mit dem heißen Anklammerungsbedürfnis des Deutschen in seinen Gemälden aus Italien und Griechenland auszusprechen, das Fremdartige, Gekünstelte, Absichtliche der veränderten Einstellung nicht völlig unterdrücken konnte. Die

Echtheit des inneren Wandels, des Aufgehens in einer anderen Welt, die innerlich immer lebendig gewesen, können wir bei Rottmann nicht mit solcher Überzeugung glauben wie bei Marées und sogar bei Feuerbach. Hier ist Arnold Böcklin der getreue Schildhalter seiner Tradition. Ist diese Eigenschaft Rottmanns eine künstlerische Schwäche, oder war er ein allzu normaler Germane? Im letzteren Falle müßten wir ewig darum klagen, daß unserem Vaterlande dann der ganz große deutsche Landschafter, den wir entbehren, durch die Ungunst der Zeit auf Abwege geführt worden ist. Die außerordentlich schönen Bilder Rottmanns aus den bayerischen Bergen, die er mit freudiger Neigung für eine impressionistische Landschaftsauffassung vollendete und mit feinen, in keiner Weise theatralischen Lichteffekten ausstattete, vor denen wir heute in der Schackgalerie sinnlich bewegt, nicht ethisch erregt stehen, sind wieder ein Beweis dafür, wie nahe die deutsche Kunst an Corot hinstreifte. Aber es war Rottmann ebensowenig beschieden, der deutsche Corot zu sein, wie es Cornelius vergönnt war, sich vor dem Forum der Geschichte als deutschen Ingres vorzustellen.

Christian Morgenstern

Neben der innerlich gefestigten Persönlichkeit Carl Rottmanns, dessen Ruhm wie im Einverständnis mit Cornelius und Kaulbach immer aufs neue wuchs, obgleich auch ihm feindselige Angriffe nicht erspart blieben, konnten sich aus den zahlreichen übrigen Münchener Landschaftern in der ersten Zeit der Regierung Ludwigs I. keine ebenbürtigen Genossen halten. Der Abstand, damals schon zwischen ihm, der bei dem König und der Akademie eine Art von alleinigem Reservatrecht auf die Ausübung der Landschaftsmalerei besaß, und dem erst um Christian Etzdorf, später um Christian Morgenstern gebildeten Kreise jüngerer, meist norddeutscher Maler gewahrt, ist trotz dem inzwischen eingetretenen Wechsel der Einschätzung angemessen. Wir bringen den letzteren Künstlern im Hinblick auf einzelne entwicklungsgeschichtlich wertvolle Werke nunmehr ein höheres Maß von Achtung entgegen. Da uns aber Rottmann im weitgespannten Rahmen der Kunst seines Zeitalters als Führer und Meister berufen gewesen zu sein scheint, die junge Mannschaft lehrend anzuleiten, woran er durch die Fülle seiner Arbeit verhindert wurde, bleibt die von dem klaren Blick der Zeitgenossen festgestellte Distanz auch heute noch in ihrem Recht. Wiederholt wurde schon auf die ablehnende Haltung des Cornelius gegenüber der Landschaftsmalerei gewiesen. Wilhelm von Kobell erhielt an der Akademie keinen Nachfolger. Geringschätzig sprach man von den „Fächlern". Dem Sonntagspublikum des eben begründeten Kunstvereines, das Friedrich Pecht in seinen Lebenserinnerungen humorvoll schildert, gesellten sich vornehme Reisende und erwarben für zehn bis fünfzehn Dukaten Erinnerungen an ihren Aufenthalt in der bayerischen Residenz. Ein gutes Absatzgebiet, das nach Rottmann den



Abb. 22 · Albert Zimmermann, Heroische Landschaft



Phot. F. Bruckmann A.-G., München

Abb. 23 · Heinrich Bürkel, Sonntagmorgen auf der Alp



Abb. 24 · Ernst Kaiser, Am Chiemsee



Abb 25 Christian Morgenstern, Ammertal bei Weilheim

jungen Eduard Schleich bevorzugte, eröffnete sich, und eine maßvolle Kritik begleitete, wohlgemerkt wiederum im sorgsam abgestuften Ton, das Erscheinen der Halbgötter mit freundlicher Anerkennung. Nicht alle, deren Talent im Wochenblättchen verkündet ward, haben die Erwartung erfüllt. Mit geringer Sympathie verfolgen wir den Beifall, der dem Genremaler Moritz Müller, dem ob seiner abendgluterfüllten buntstaffierten Gebirgslandschaften „Feuermüller" genannten Sachsen, zuteil wurde. Nur der lebhafte Heinrich Bürkel wird mit gleicher Zustimmung gepriesen, und hier können wir das gespendete Lob wiederholen.

Es ist wenig bekannt, daß dieser fleißige Maler altbayerischer Sitten ein hervorragender Landschafter gewesen. Unter den vielen Münchener Autodidakten der Landschaftsmalerei als temperamentvoller Kolorist besonders begabt, zog Bürkel offenen Auges durch Oberbayern und malte pleinairistische Ölstudien, die wahrscheinlich früher entstanden sind als die vielgerühmten Skizzen der jungen Hamburger, und diesen an Klarheit und Schönheit des Tones nicht nachstehen. In Italien, das Bürkel 1831 aufsuchte, blieb er im Bereich seines gediegenen Könnens und brachte kleine Kabinettstücke nach Hause, deren übersonnte Ruhe schon die Richtung auf Adolf Lier anzeigt. Die Vorliebe für ein kreidiges, milchiges Graublau verbindet Bürkel mit dem Dresdener Maler Dreber, dem Vorgänger Böcklins. Diese blaue Färbung, die Bürkel bei seinem Aufenthalte in Italien nach dem Vorbild Johann Adam Kleins fast zur Manier steigerte, hatte er dem vielgefeierten Wiener Maler Friedrich Gauermann abgesehen, der seit 1829 häufig zum Besuch nach München kam und dort seine bunten Landschaften zur Ausstellung brachte.

Auch Bürkel gab keinen eigentlichen Unterricht. Wie es damit beschaffen war, ist aus zahlreichen biographischen und novellistischen Berichten bekannt. Die verschiedenen Künstlergruppen, meist durch landsmannschaftliche Zusammengehörigkeit gebildet, bevorzugten als Lieblingsaufenthalt das Wirtshaus und erwählten dort ihre Führer. Den Hamburgern präsidierte der Kupferstecher „Vater" Borum, der Stubenvollgesellschaft, die aus Pfälzern, Münchenern und Sachsen bestand und mit den Hamburgern gute Beziehungen

unterhielt, der Historienmaler Hansonn. Diese beiden großen Trinker vor dem Herrn waren tüchtige Realisten und gaben kluge Ratschläge. Vor allem förderten sie die Wanderlust. Gegenseitige Unterstützung ersetzte den Unterricht, den außerhalb der Akademie nur Heß, später Ezdorf und Zimmermann erteilten. Ezdorf, schon als Jüngling Schüler Kobells auf der Akademie, und lange vor Rottmann eifriger, aber kühler und dekorationsmäßig befangener Maler des Hochgebirges, war mit Dahl, Friedrich und Carus in Verbindung getreten und bildete den Typus der früheren Kunst Dahls, die noch nicht die Routine der Constableschen Technik angenommen hat, auf Reisen in Norwegen aus. Der unruhige Geist dieses Künstlers beruhigte sich nur in München, wo er selbst von Rottmann anerkannt wurde. Große Zuneigung gewann sich Ezdorf bei der Jugend, die vor den Erfahrungen des Gleichaltrigen Respekt zeigte, doch zog er zu Anfang der dreißiger Jahre wieder von dannen. Ein ähnlicher Künstlertypus war der Norweger Thomas Fearnley, der auf seinen vielfachen Fahrten ebenfalls für längere Zeit in München zu weilen pflegte, wo er zu den grimmigsten Gegnern des Cornelius gehörte. Er weilte von 1830 bis 1832 in München und kam mit Morgenstern und Schleich mehrfach in Berührung. Neben dem alten Dorner blieb er in den Jahren kurz nach 1830 für alle Landschafter vorbildlich, die einen romantisierenden Realismus erstrebten. Gleichwohl gab es unter den Münchenern Künstlern nicht einen einzigen, der die Lehren der Dresdener Schule und ihrer Meister Friedrich und Dahl mit voller Überzeugung vertrat.

Als der Hamburger Christian Morgenstern 1829 nach München übersiedelte, das er nun nicht mehr verließ, hatte er, in anderem Sinne als Ezdorf, aber auf dem gleichen Boden, in Dänemark und Norwegen künstlerische Erfahrungen gesammelt, die ihm unter seinen vierzehn Landsleuten zwar nicht die äußere Leitung, dafür aber die wichtigere intellektuelle Führung zuwiesen. „Wie heimisch dünkte mich dies gemütliche Leben nach dem wüsten Treiben, in das ich auf der Dresdener Akademie gestürzt war. Wohl fehlte es unserer Gesellschaft nicht an irgendeinem Individuum, das durch lächerlichen, mit Kunstphrasen aufgeputzten Blödsinn den Clown abgab, an

dem sich der Witz der anderen übte, aber im ganzen herrschte ein gemütlicher Ton ... Es war damals ein freudiges Wirken und Zusammenleben in München, wie noch keine Zeit es gesehen, der fröhliche Jugendrausch eines jungen Deutschlands, das, von den Banden fremder Zwingherrschaft befreit, Brotneid, Eitelkeit und Vornehmtuerei ausschloß. Etwa dreißig Jahre später kam ich wieder nach München. Da hatte es ein anderes Aussehen bekommen. Die niederen Kräfte der Kunst waren ungebunden und schrankenlos in beständigem Widerspruche untereinander und im offenen Kampf gegen ideales Streben. Der fröhliche Lärm der Künstler war längst verklungen, man stand sich zahm und mißtrauisch gegenüber, sprach von dem Preiskurant der Bilder. Große Preise und das Geschick, sich der Mode anzuschmiegen, bestimmten den Wert des Werkes. Die alte Zeit war nicht mehr." Mit diesen sehr charakteristischen Worten berichtet ein anderer Hamburger Maler, der mit Morgenstern nach München gekommen war, Friedrich Wasmann, von seinen Eindrücken. Damals also verstärkt sich bereits das Zusammengehörigkeitsgefühl einzelner Künstlergruppen in München zu solcher Solidarität der Geselligkeit und gemeinsamen Orientierung in bezug auf Technik und Auffassung, daß wir schon die späteren ernsthaften Spaltungen voraussehen. Daher ist es nun kaum mehr möglich, das Profil des einzelnen Künstlers nachziehen zu wollen, ohne seine Freunde und Anhänger zur Seite zu stellen. Beim Aufruf Dietrich Langkos werden wir nochmals des Hamburger Kreises, der sich dann sehr vergrößert hat, und des wachsenden Ansehens zu gedenken haben, das Morgenstern genoß. So sehr ist er mit Gleichgesinnten zusammengeschlossen, die er vielleicht sogar als erfolgreicher Maler weniger überragte, als ihm bisher zugestanden wurde. Im Gegenteil entwickelt gerade im Gegensatz zu den zurückhaltenden übrigen Hamburgern Speckter und Gensler, Oldach und Wasmann, um nur diejenigen zu nennen, die gleich anfangs an Vater Borums Tische saßen, die Kunst Christian Morgensterns sich in Abhängigkeit mancher Lehren Rottmanns. Auf der anderen Seite dagegen ist ihm die Begründung einer fortschrittlichen Landschaftsauffassung in der Geschichte der Münchener Malerei zu danken: er

malt nicht mehr schlichte Wiederholungen der Natur, wie Kobell und Wagenbauer. Mit der Genußfreudigkeit des echten Koloristen sucht er sich auf der oberbayerischen Ebene seine Motive heraus, die aus irgendeinem Grunde (einem Grunde malerischer Einsicht) sein Gefallen finden, und behandelt sie gleich dem eben auftretenden Eduard Hildebrandt, dem Lehrmeister der Brüder Achenbach, in dekorativen Kompositionen. Nur in seinen kleinen Studien, die mehrfach von dem Prinzip der größeren Bilder abweichen, schleicht Morgenstern als ein liebevoller Naturfreund wie Wagenbauer und Olivier dem Objekt an sich und dem Spiel des Lichtes und der belichteten Atmosphäre um seine Konturen nach. Er kann dem Wasser am Einbaum des Starnberger Sees eine silberblaue Spiegelung absehen, deren Klarheit vor ihm kein anderer Münchener Maler, auch Kobell nicht, erreicht, wie er denn weniger als der Entdecker der oberbayerischen Hochebene für die Münchener Malerei, wie er vielfach genannt wird, denn als der Entdecker der oberbayerischen Bergseen gerühmt zu werden verdient. Recht eigentlich ein Münchener Kleinmeister, wich er vor dem schön gewonnenen und in seinen Skizzen mit Grazie, Lebendigkeit und Kraft gepackten Natureindruck in sein Atelier zurück, und weit eher ihm als Rottmann muß diese Abkehr von der Natur zugewiesen werden, die von nun an in der Münchener Landschaftsmalerei das dekorative Atelierbild in einem geschickt berechneten Format über die eigentliche Impression stellte. Zweimal also unterlag die Münchener Kunst den gefährlichen Einflüssen der Düsseldorfer Schule: als Morgenstern von Andreas Achenbach, der 1835 nach München kam, und als ein Menschenalter später Adolf Lier von Oswald Achenbach abhängig wurde. Freilich dürfen wir nicht übersehen, daß der Mangel an Widerstandsfähigkeit selbst Münchens größten Landschafter, selbst Rottmann mit seinen brennenden Sonnenuntergängen und seinem Streben nach theatralischen Beleuchtungseffekten den Düsseldorfern nahegerückt hatte.

Das Verhältnis von Rottmann zu Morgenstern wird durch eine bekannte Anekdote gut illustriert. Zwischen beiden Künstlern entwickelte sich ein beiderseitig sehr inniges freundschaftliches Verhältnis. Nach gutem



Christian Morgenstern

Künstlerbrauch von Anno dazumal, wo ein Freund sich nicht wundern durfte, wenn der andere in seiner zufälligen Abwesenheit in ein begonnenes Bild hineinfuhr — noch zu Lenbachs Zeiten üblich —, war Rottmann in Morgensterns Atelier gekommen und hatte in eine Landschaft, die auf dessen Staffelei stand, einen recht grell aufleuchtenden Abendhimmel hineingemalt. In dieser Tätigkeit wurde er von dem zurückkehrenden Morgenstern unterbrochen, und nun erhob sich zwischen beiden Freunden über die Notwendigkeit und Natürlichkeit dieses Sonnenunterganges ein drastischer Disput, der schließlich damit endete, daß Rottmann das Bild fertigmalte. Man sieht, Rottmann fing an, auch in der Praxis seine Meinung zu vertreten, wie zehn Jahre später Carl Rahl, und verfing sich wie dieser eigenwillig in seinen Ansichten. Die Unbefangenheit des vor der Natur erlebten Eindrucks wurde durch das Nachdenken über die bildmäßige Verwendbarkeit desselben zerstört. Bild und Motiv, Farbe und Format gewinnen die Vorherrschaft. Es sind die Jahre, in welchen die Niederlage des Klassizismus durch den Siegeszug

der belgischen Atelierstücke erfolgte. Auch diesmal fehlte der deutschen, fehlte der Münchener Kunst der ganz große Meister, der, Realist und Formalist zugleich, die mächtig hereinbrechende neueste Bewegung einem ebenmäßigen Verlauf hätte zuleiten können. München fehlte auch der Landschafter, der als ein Eigener von einem solchen Meister in wechselseitiger Ergänzung lernend als Nachfolger Rottmanns einen ganz typischen Charakter der Landschaftsmalerei ausgebildet hätte, wenn wir nicht Eduard Schleich zugestehen wollen, daß er vor seiner Bekanntschaft mit der Schule von Fontainebleau zu einer Umgestaltung seiner Kunst von den Belgiern Gallait und de Biéfve angeregt wurde. Schleich gewann aus Rubens seine endgültige koloristische Einstellung und überragt schon damit Zimmermann und Heinlein, Morgenstern, Gurlitt, Beckmann und alle Hamburger, die um 1840 in München anwesend waren.

Morgenstern ist prinzipiell trotz aller koloristischen Vorzüge nicht viel malerischer orientiert als Kobell. Er ist weicher, und seine Studien lassen Wald und Baum, See und Firn schon in der schwimmenden bernsteinklaren Helligkeit aufglänzen, die Schleich und Spitzweg zu reiner Tonmalerei, Lier zu leichter Valeurkunst umbildeten. Er malt mit ungebrochenen Farben, und seine Palette schwelgt in einem satten Dunkelgrün, einem stofflich schweren Braun oder Blau, sein Pinsel weiß die Schattierungen des Vordergrundes rege abzustufen, und das sind gewiß alles Dinge, die auf einen Ausgleich zwischen Malerei und Zeichnung hinweisen. Im Grunde war und blieb Morgenstern Zeichner. Auf den vielen Blättern, die er an allen Plätzen Oberbayerns mit „schöner Aussicht" — auch das ist für sein Schaffen nicht zu übersehen — oftmals nur mit wenigen feinen Strichen bedeckt hat, sehen wir die eigentliche Art der Begabung Morgensterns. Mit seinen Adepten zog er in Münchens nächste Umgebung, in den Forstenrieder Park, um dort besonders große Bäume abzuzeichnen. Die Vorliebe der Landschafter der vorhergehenden Generation, des alten Klengel oder Georg Martin Rohdens, kehrt bei Morgenstern wieder, und er hat die Verehrung für herrliche Baumriesen wieder zur künstlerischen Tat werden lassen. Hatte

doch auch Rottmann einmal ein Gesuch an Ludwig I. gerichtet, die Forstämter zur Pflege der alten Buchen in Münchens Nähe anzuweisen, da sonst in wenigen Jahren die Umgebung der Stadt aller ihrer besonderen Schönheit beraubt sei. Was nun Morgenstern von den alten Verteidigern des Baumschlages und ihrer Zeichnungsmanier vorteilhaft unterscheidet, ist nicht allein in seinem Bemühen begründet, die Individualitäten der verschiedenen Baumarten vor dem Original zu studieren und nicht nach lithographischen Vorlagen nachzuzeichnen. Auf einzelnen Blättern Beckmanns finden sich kleine Anmerkungen, die wichtige Kunde geben, nach welcher soliden Unterrichtsmethode die jungen Hamburger arbeiteten. Da wird einmal notiert, an einer Stelle, wo die Sonne einen Berghang trifft: „Ganz violett auf grün", ein anderes Mal ausführlicher betont: „Unten die dunklen Zweige sehr saftig, bei den Buchen mehrere blaue Luftreflexe, Buchen sehr blau, Fichten wärmer, Ahorn sehr glänzend." Aus diesen Äußerungen entnehmen wir, daß alle diese Jünger angeleitet wurden, bei ihren Zeichnungen gleichzeitig die luministischen Begleiterscheinungen zu beachten, die sie aber doch vielleicht in ein schon vorher bestimmtes Schema koloristischer Übertragungsmanier einsetzten.

Ein solcher entwickelungsgeschichtlicher Fortschritt ist wahrscheinlich von den Hamburgern in München eingeführt worden. Der talentvolle Ernst Kaiser aus Niederbayern, ein wenig beachteter älterer Stammesgenosse Eduard Schleichs, den man auf Grund seiner intensiv malerischen Aquarelle gut zu Wasmann stellen kann, und der erwähnte Heinrich Bürkel hatten, beide freier und natürlicher als Morgenstern, Landschaften in Oberbayern gemalt, die in äußerster Konsequenz der Lehren Wilhelm von Kobells den paysage intime in edler selbständiger Verarbeitung seiner Tradition geben. Aber sie führten ihre Arbeiten nur zu Studienzwecken aus und wandten sich dann anderen Bahnen zu. Die Hamburger um Morgenstern erhoben die intime Landschaft zur Hauptsache. Warum sie hier nicht blieben und Anregungen annahmen, die von den Franzosen in Fontainebleau und Barbizon oder von Constable kommen konnten, sondern einer ausgesprochenen Stimmungskunst

zu huldigen begannen, darüber können wir nur Vermutungen hegen. Morgenstern, der sich für immer in München niederließ, während manche seiner Genossen, in die Heimat zurückgekehrt, wie Speckter und Gensler, oder in stillen Winkeln vergraben, wie Wasmann in Tirol, noch ihrer anfänglichen reinen Malerei treu blieben, war von Rottmanns Ruhm geblendet. Wie dieser liebte auch er das obligate Gewitter mit Regenbogen auf das rechte Drittel seiner Bilder abzuschildern, und die übrigen beiden Drittel in grellste Gegenbeleuchtung zu stellen, See und Bäume vom Sturmwind bewegt, Menschen im Kampf mit den Elementen wiederzugeben. Das sind heroische Landschaften in Diminutivform, für die der Gegenstand viel zu groß ist, die phänomenalen Erscheinungen der nach Rottmanns Weisung betrachteten Erdoberfläche wie durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen. Die spätere Zeit Morgensterns ist durch eine bedenkliche Ausbildung seiner Stimmungsmalerei gekennzeichnet, die Rottmannschen Geistes ist, ohne unmittelbar von ihm abhängig zu sein. Morgenstern entdeckte das Dachauer Moor und war von den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der braunen Farbe und ihrer Verwendbarkeit gegen das Licht außerordentlich begeistert. Seine Bilder nehmen von nun an einen tiefen, bis zu grünlicher Bronze hinübergeleiteten, braunen Gesamtton an, dessen Schattierungen wie schwermütige, das Lebendige ertötende Schauer anzusehen sind. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Geheimnis einer fiebererfüllten Landschaft gelöst werden sollte. Diese Arbeiten Morgensterns stehen aber kaum auf höherer Stufe als die vielbeliebten Sonnenuntergänge Zwengauers, an dessen vertrocknete Stimmungen sich die Ausflügler zum bayerischen Rigi, dem Peißenberg, angesichts des Naturereignisses mit den dankbaren Worten zu erinnern pflegten: „Wie von Zwengauer gemalt."

Morgenstern ist die erste Verkörperung des Schicksales, dem mancher frohe und begabte Künstler in München erlag. Seine Einsicht und seine vortreffliche Ausbildung ließen ihn die Fehler erkennen, die der Kunst seiner Vorgänger anhafteten. Im Bestreben, sie zu vermeiden, vom Wunsche gedrängt, einen eigenen Weg zu gehen, mit schönen Resultaten jugendlichen



Abb 26 Christian Morgenstern, Der Ammersee



Abb. 27 · Christian Morgenstern, Starnbergersee und Benediktenwand

Fleißes belohnt, verfiel er in eine gegensätzliche koloristische Ausbildung, deren Eigenart dem Publikum gefiel und zur Manier wurde. Auf einzelnen seiner sehr zahlreichen Bilder wird er sogar nüchtern und langweilig. Bei den Studien vor allem aus seiner Frühzeit ist eine feine, mit klarem Auge der Natur gegenübertretende Menschlichkeit zu finden, die vielleicht dichterische Inspirationen deshalb ehrgeizig begehrte, weil sie ihr von Hause aus fehlten. Aus buchenumstandenen Waldlichtungen, lauschigen Seebuchten und gezackten Himmelsausschnitten baute Morgenstern Oberbayerns Landschaft in seinem Atelier geschickt wieder zusammen, hatte aber Geschmack genug, sie nicht mit Nymphen und Zentauren zu bevölkern.

Eduard Schleich

Unter Berufung auf den Spruch des Dichters, daß große Beispiele dem Urteil höhere Gesetze geben, dürfen wir es vielleicht wagen, Eduard Schleich, der nach Rottmann der hervorragendste Maler der Münchener Landschaftsmalerei gewesen ist, zu seinem Vorgänger in ein Verhältnis zu bringen, wie es in den Namen Beethoven und Mozart sich sogleich musikalisch fühlbar ausdrückt. Schon oft ist versucht worden, die wechselvollen Beziehungen der beiden Meister durch abstrakte Antithesen, wie Stil und Freiheit, oder Realismus und Idealismus, Epos und Lyrik zu erklären, was aus dem einfachen Grunde falsch ist, als das Werk Rottmanns und das Werk Schleichs, die wir im Hin- und Widerspiel der beiderseitigen Kräfte erkennen müssen, sich wohl äußerlich ohne weiteres scheiden lassen, in der Innerlichkeit des Erlebnisses, der hingebenden Liebe zu der Göttlichkeit der Natur, aber übereinstimmen. Wir haben bei Kobell und Wagenbauer diese hingebende Liebe als eine wundervolle, frohlockende Eigenschaft erkannt, sie bei Olivier als einen frommen, in seiner Selbstverständlichkeit dem bewegten Reiche der Gedanken zum guten Wächter bestellten Glauben angesehen, dessen naive Überlegenheit nach und nach verschwand. Eine solche beschauliche, kindlich-glückselige Andacht vor dem Weltorganismus, die in die Worte ausbrach: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud" erschien schon der folgenden Generation und ihrer philosophischen Aufklärungslehre nicht ausreichend. Der Pantheismus, von dem wir sprachen, bildet sich empirisch um und endet folgerichtig im Rationalismus. Diese Entwickelung vollzieht sich auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst den übrigen Tendenzen des Jahrhunderts entsprechend, und durch das Erscheinen der für den



Abb. 28 · Christian Morgenstern, Bei Terracina



Phot F. Bruckmann A G., München

Abb. 29 · Christian Ezdorf, Wasserfall im Gebirge

vorbestimmten Platz erforderlichen Persönlichkeiten sogar regelmäßig. Von Kobell und Wagenbauer zu Rottmann und Schleich, dann zu Lier und seiner Schule, weiter zu Karl Haider und jenen Münchener Vertretern einer auf das Motiv gestellten Landschaftsmalerei, die sich langsam dem Impressionismus nähert, sind die einzelnen Stationen vorhanden. Wünschenswert bleibt, die Folgerichtigkeit einer Steigerung zu beachten, weil sonst der nicht sehr starke Zusammenhang verlorengeht. Es ist zudem lehrreich anzumerken, wie die aus allen möglichen Orten Deutschlands nach München kommenden Landschaftsmaler immer eine gewisse Sonderart ihrer Begabung wahren und sich gleichwohl wie auf einen inneren Befehl eingliedern.

Die stilistische Gebundenheit Rottmanns, mehr Folge seiner Ausbildung als seiner Veranlagung, hat Anlaß gegeben, ihn als „historischen" Landschafter einzuordnen. Dann würde man Eduard Schleich, der nur „nicht historische" Landschaften gemalt hat, als seinen Gegenpartner bezeichnen können, obwohl er vierzehn Jahre später geboren wurde und fünfundzwanzig Jahre länger gelebt hat als Rottmann. Beides ist unrichtig. Man darf den Wert Schleichs nicht herabsetzen. Denn er fand zum machtvoll aufklingenden Rottmannthema der Münchener Landschaftssymphonie die in freien Rhythmen melodisch dahinfließende Auflösung, die in einem holden allegro con brio vielleicht den schönsten Satz einführt.

Gleich seinem Freunde Carl Spitzweg ist Schleich erst spät zur Erkenntnis der eigenen Kraft und ihrer nährenden Quellen gelangt. Auch er hat über ein Jahrzehnt in allen möglichen Versuchen ausprobiert, was er von anderen übernehmen durfte, was nicht, und er hat die Sorgen des Autodidaktentumes wie Spitzweg gekannt. Doch ist er früher als Spitzweg und auf einem anderen Wege als dieser zu der Befreiung und Läuterung seines künstlerischen Wesens gekommen. Während Spitzweg erst als ein gereifter Mann, bei seiner mit Schleich gemeinsam 1851 nach Paris unternommenen Reise, des Ausmaßes seiner Begabung inne ward, und dann sofort einen klar vor ihm liegenden Weg beschritt, hatte Schleich schon durch die erwähnte Ausstellung der belgischen Historienbilder in München die Richtung gewonnen,

die seiner Kunst förderlich sein sollte. Der Sicherheit Spitzwegs stand Schleich bedächtig und schwankend gegenüber. Er war immer bereit, sich umzustellen und fremde Anregungen, die ihm nach seiner Meinung helfen konnten, unbedenklich aufzunehmen. In einer Tätigkeit von über vierzig Jahren verbindet das Werk Eduard Schleichs die früheste Münchener Landschaftsmalerei mit der gesättigten Epigonenkunst, wie sie nach der Lierschule emporkam. Wir können in einer Betrachtung seiner Bilder von Johann Dorner bis zu Baisch und Wenglein, von den einfachsten technischen Mitteln und der bescheidensten Komposition zu einer bis in die feinsten Einzelheiten durchgebildeten Palettenkultur hart an die Grenze des Impressionismus vordringen. Auf diesem langen Wege wandelte sich sein unbedingt malerisches Talent, dekorativen Neigungen nachgebend und nicht ganz frei von Rücksicht auf die Wünsche seines Publikums, zu einer poetisch gehobenen, von der Verwendung koloristischer Effekte abhängigen und doch sehr persönlichen Landschaftsauffassung. Der einzigartige genialische Schwung des Vortrags, dem die Tiefe der Empfindung nicht nachstand, gewann die Oberhand über die deutlich erkennbaren, aber unausgebildeten Ansätze zu einer ganz realistischen Wiedergabe der schlichten Landschaftsmotive, die Schleichs Jugendwerke auszeichnen.

Der frühe Schleich setzt die Dornersche Tradition fort und steht infolge seiner stärkeren Begabung Wilhelm von Kobell am nächsten. Er war schon als Knabe nach München gekommen, nachdem er aus dem Klosterseminar in Amberg wegen toller Streiche fortgeschickt worden war, und hatte es endlich durchgesetzt, in die Akademie aufgenommen zu werden. Hier wurde er wegen völliger Talentlosigkeit nach kurzer Zeit wieder entlassen. Der Achtzehnjährige hatte das Glück, durch die Stubenvollgesellschaft mit Fearnley und Ezdorf in Beziehungen zu treten, die eben in München weilten, und wie Rottmann ein Jahrzehnt vorher den Schmadribachfall von Koch kopiert hatte, wiederholte jetzt Schleich Ezdorfs Wasserfall im norwegischen Gebirge. Es ließe sich also eine Münchener Kunstgeschichte denken, die von der Bedeutung der Kopien ausginge, welche die verschiedenen Maler in ihrer

Jugend gemacht haben. Nochmals zehn Jahre, und die jungen Münchener Künstler saßen vor den Bildern der belgischen Schule. Eduard Schleich aber wandte sich zu Rubens.

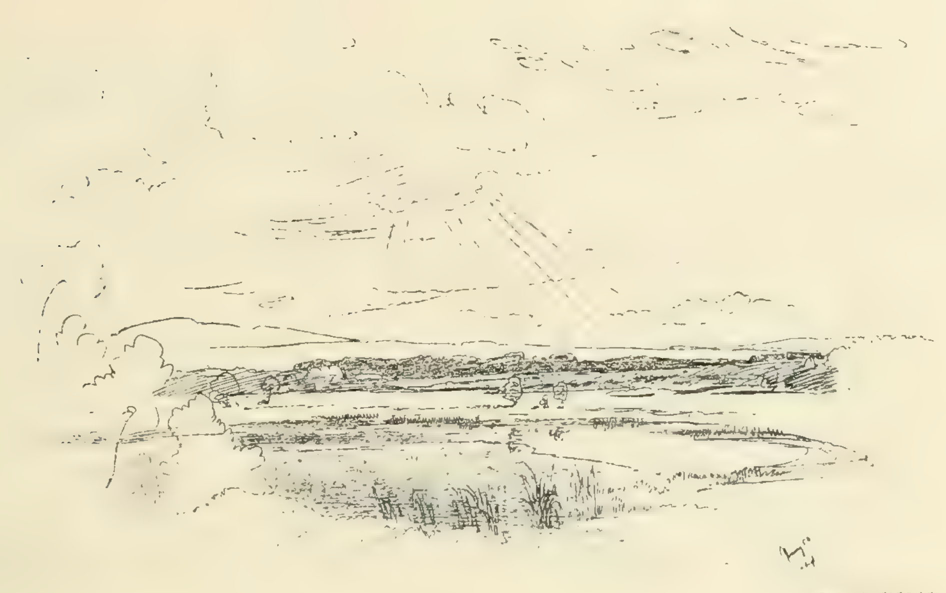
Die Bilder Schleichs aus den Jahren von 1835 bis 1840 sind sogleich kenntlich an ihrer kompositionellen Unsicherheit, die eigene Naturstudien mit entlehnten Motiven aus Bildern von Ezdorf und Dorner, Morgenstern und Rottmann zusammenfügt, und an dem stumpfen Ton des blauen, wolkenlosen Himmels. Dagegen finden wir schon in diesen Anfängen eine später immer stärker entwickelte Anlage für die proportionale Einteilung des Geländes, nicht im geologischen Sinne nach formalen und plastischen Überlegungen wie bei Rottmann, sondern in einer eigenen auf vorzüglicher Beobachtung fußenden malerisch angebenden Wirkungsberechnung. Erst Schleich also, und zwar bereits der junge Schleich, hat für den abzumalenden Naturausschnitt den für das Bildformat besten Platz der Aufnahme herausgefunden — aus dem Grunde, weil er niemals vor der Natur selbst zeichnete oder malte, sondern auf seinen Wanderungen das bewundernswerte Gedächtnis, das er besaß, mit dem fertig zum Bilde umgeschaffenen Eindruck der Natur erfüllte und erst im Atelier in einem freien Realismus wie nach einem photographischen Negativ zu schaffen begann. Schleich ist ein Meister in der sorgfältigen Abwägung, wo die Linie des Horizontes zu legen ist, er verlor sich niemals in stilisierende Spekulationen, wie die späte Münchener Landschaftsmalerei bei Toni Stadler. Erde und Himmel sind von einem sorgfältig rechnenden Augenmaß getrennt. Man mag diesen vorteilhaften, später von Böcklin gerühmten Eigenschaften Schleichs, die zweifellos seine strengen Studien der großen holländischen Landschafter des siebzehnten Jahrhunderts ausbildeten, entgegenhalten, daß sie nicht restlos künstlerisch seien. Darüber läßt sich streiten. Zweifellos ist eine solche gleichsam geometrische Sicherheit bei einem ausgesprochenen koloristischen Maler verwunderlich, aber durchaus nicht ungewöhnlich.

Schleichs Gemälde wurden im Kunstverein bald beifällig aufgenommen. Er selbst scheint — auch in dieser menschlichen Beziehung seinem Freunde

Spitzweg ähnlich — nach und nach die bei den Münchenern in Mode gelangten Maler sämtlich studiert und ganz oder teilweise nachgeahmt zu haben, ohne bei dieser Beschäftigung rechte Befriedigung zu finden. Die Anregungen, die er äußerlich in sich aufnahm, stießen im Innern dieses ernsthaften Charakters auf einen herben kritischen Widerstand und es dauerte lange Zeit, bis er in seiner Auseinandersetzung zurechtgekommen war. Endlich folgte er Morgensterns Beispiel und wanderte ins Freie, schloß sich aber keiner der bestehenden Kolonien am Chiemsee oder Ammersee, in Polling oder Brannenburg an. Es ist bezeichnend für ihn, daß er fast immer allein ging. Eine stille Ahnung mochte ihm sagen, daß er in der Einsamkeit der gewünschten Stimmung innerlich näherkam.

Die Ausstellung der belgischen Bilder ließ den Künstler erkennen, wo er einsetzen müsse, um zur Gediegenheit und Selbständigkeit seines Schaffens zu gelangen. Klug vor vielen anderen bemerkte er, daß die Antwerpener Malerschule doch erst aus zweiter Hand schöpfte, und darum lehnte er die Aufforderungen mancher Genossen, zu Wappers und Gallait zu gehen, kurzerhand mit dem Hinweis auf Rubens ab, den man in der alten Pinakothek am besten kennenlerne. Die Rubenssche Landschaft mit den heimkehrenden Landleuten wurde ihm das Evangelium, auf das er seinen künstlerischen Glaubenswechsel bekräftigte. Doch dauerte es noch fast ein volles Jahrzehnt, bis Schleich in Paris die völlige Freiheit seines malerischen Drängens erreichte. Schon entwarf er hinreißende Studien, welche die Frische und Farbenfreudigkeit des großen Flamen auf die oberbayerische Landschaft übertrugen, und mit breitem Pinsel belebte er nun zuckend und spielend die über seiner Welt dahersegelnden Wolkengebilde.

In Oberbayern war der Himmel in seiner lichten Transparenz als Schau- und Tummelplatz aller nur erdenklichen Schäfchen, Zirren, Bälle, Windwolken und Gewitterschwaden für die Malerei nicht entdeckt. Eduard Schleich hat als ein neuer Romantiker der Landschaftsmalerei zuerst den von der Herrlichkeit der Welt überwältigten Blick empor zu der Unendlichkeit gerichtet. Es ist lehrreich, eines der großen Gemälde Schleichs aus diesen Jahren, etwa die



Eduard Schleich

Isartallandschaft der neuen Pinakothek, mit einem gleichzeitigen Hauptwerk Morgensterns zu vergleichen, beispielsweise der Ammerseelandschaft des Leipziger Museums. Wollte man eine Beschreibung dieser beiden Bilder versuchen, bliebe diese bei Morgenstern an Einzelheiten haften, während man bei Schleich von der außerordentlichen Gesamtwirkung auszugehen hätte. Bei Morgenstern wird nach dem künstlerischen das geographische, bei Schleich das poetische Interesse des Beschauers geweckt. Immer mehr wendet sich Schleich vom Realismus ab, ohne seinen romantisierenden Neigungen allzusehr nachzugeben. Niemals wird er künstlich, übertrieben oder phantastisch. Selbst seine Nachtlandschaften, die bald sehr bevorzugte Objekte seiner ungewöhnlich raschen Produktion wurden, halten sich streng und objektiv an die Wirklichkeit. In kompositioneller Hinsicht allerdings stellt sich namentlich der alternde Schleich gerne freie Motive zusammen, meist in kleinerem Formate, und auf diesen Kabinettstücken Münchener Landschaftsmalerei entwickelt er

den ganzen Reichtum seiner Palette. Alle Skalen farbiger Zusammenspiele und Kontraste werden mühelos verwendet, die verschwimmende Modulierung lichtbrauner, braungrüner, braunvioletter Mitteltöne in allen Abstufungen als Übergang vom seidigen Tiefschwarz bis zum sprühenden Gold durchgeprobt, und die Bildchen endlich wie in einem atmosphärischen Bade mit einem zarten Anhauch lasiert, der wie ein durchsichtiges Gewebe den Feuchtigkeitsgehalt der Atmosphäre anzeigt. Es gibt keine Stimmung, die Schleich nicht gemalt und verklärend als der innerlich beglückteste Sänger der oberbayerischen Schönheit gefeiert hat, aber der Abend, wo die Sonne im Scheiden ihre strahlenden Kräfte doppelt, ist ihm die liebste Stunde seines schöpferischen Genießens gewesen. Selig und dankerfüllt konnte er auf einer Anhöhe des Isartales stehen und warten, bis die ersten Sterne erglommen und das letzte tiefe Blau des Himmels in schwarzen Schatten versank.

Der freien Seele dieses Poeten gab der Aufenthalt in Paris nichts mehr. Um so ernsthafter nutzte ihn der Künstler, der mit großem Staunen in den Bildern von Rousseau und besonders Daubigny die höchste Vollendung seiner Wünsche fand, für seine Technik. Gleich Spitzweg hatte Schleich von den schwärmerischen Predigten, die Rahl bei seinen verschiedenen Münchener Aufenthalten im Bahnhof-Restaurant oder im Kapplerbräu zu halten pflegte, und von seinen emphatischen Rufen „Farbe, Farbe" einen neuen Anstoß erfahren und bei einem gemeinsamen Aufenthalt in Pommersfelden mit den Werken französischer Meister, Decamps, Marilhat, Isabey, sich bekannt gemacht. Dann hatte er vorzügliche Gelegenheit, auf der großen Pariser Weltausstellung von 1851 sein neu gewonnenes Wissen zu vertiefen. Den Rückweg nahmen die Freunde nach einem kurzen Besuch der Meeresküste durch Belgien, wo Schleich vor allem die Schelde und ihre Kanäle sich einprägte und mit versonnener Nachdenklichkeit das Löwener Rathaus betrachtete.

Überraschend war der Erfolg dieser Reise. Der Dualismus der von hier ab einsetzenden Arbeitsweise Schleichs zeigt einen unbegreiflichen Widerspruch. Große Kompositionen nehmen Motive der oberbayerischen Hochebene,



Phot. F. Bruckmann A.-G., München

Abb. 30 · Eduard Schleich, Isartal



Abb. 31 · Eduard Schleich, Kühe im Wasser



Abb 32 · Eduard Schleich, Flußlandschaft



Abb. 33 · Eduard Schleich, Pommersfelden

hinter der sich in leicht geschwungener und rhythmisch gemilderter Kurve die Berge entlangziehen, und stellen in den Vordergrund vielfach Kuhherden, die von Troyons Tierstücken entlehnt sind, oder Holzhütten und kleine Häuser, selten eine Häusergruppe, noch seltener eine Personenstaffage. Die dekorative Absicht wird mit einer ganz nach den Rezepten der Düsseldorfer Schule folgsamen technischen Bravour durchgehalten, und so läßt sich nicht leugnen, daß diese Arbeiten heute nicht mehr die begeisterte Zustimmung finden, wie sie ihnen seinerzeit zuteil geworden ist. Der Unterschied zwischen den französischen Malern, namentlich Daubigny, und Schleich ist darin zu suchen, daß Schleich an der ungeheuer schweren Aufgabe, den seelischen Gehalt der Landschaft auch auf einem großen Format wahrheitsgetreu auszudrücken, verzweifelte und sich bemühte, da er an dem Erfolg der Brüder Achenbach das förderliche Beispiel des Kompromisses fand, sein innerstes Verhältnis zu der Natur dafür in seinen kleinen und mittelgroßen Bildern lebendig werden zu lassen. Technisch in jeder Beziehung vollendet, hie und da wie Gelegenheitsdichtungen oder wie glückliche Einfälle eines in landschaftlichen Skizzen sich ausgebenden Spieltriebes, reichen diese Bilder an die reizvollsten Schöpfungen Spitzwegs, den sein Genius niemals verführt hat, von seinen kleinen Täfelchen auf große Leinwande überzugehen und dort zu verlieren, was ihm hier kostbarster Eigenbesitz war. Gemäßigter, natürlicher als Spitzweg entwickelt Schleich seine koloristische Fertigkeit. Der braune Lieblingston gewinnt noch an heller goldener Intensität und beherrscht mit einem in unerhörter Wandlungsfähigkeit gedämpften oder gesteigerten Blau den Organismus der Landschaftsschilderung. Dann treten ein kostbares Lichtgrün, ein verdünntes Hellgelb erst hinzu, zuletzt, sehr vorsichtig gewählt, die kräftigen Farben. Behutsam angebrachte Valeurs und die immer delikatere Weise des Vortrages bewirken die schönsten Ergebnisse einer ausschließlich im Atelier gepflegten, doch sorgsam von treibhausartigen Auswüchsen bewahrten Kunst der Landschaftsmalerei. Die Unerschöpflichkeit und wechselvolle Verschiedenheit solcher Arbeiten Schleichs, die in allen öffentlichen und privaten Gemäldesammlungen Deutschlands als wohlbekannte

und mit Recht hochgeschätzte Objekte steter Beachtung selbst von den verwöhntesten Augen sicher sind, hat sie für Münchener Malerei dennoch weniger vorbildlich werden lassen, als sie verdienen.

Nicht ein Eigenbrötler, wie Olivier oder Haider in den strengen Kanon eines herben landschaftlichen Stiles gespannt, tritt Eduard Schleich vor uns. Wie Carl Spitzweg, den wir immer aufs neue mit ihm zusammen nennen müssen, erweckt er mit seinen Bildern die kindlichen, beschaulichen Empfindungen einfacher Herzen nicht minder als die tiefere Eindringlichkeit und psychische Regsamkeit eines verschlossenen Wesens. Was uns Eduard Schleich hinterlassen hat, ist mehr als das Gemälde der Heimat, das ein Meister der Malerei nachdeutend geschaffen: es ist das Märchen der Heimat, das ein Dichter vorträgt. Darum schließen wir wohl einmal die Augen, wenn wir ferne von ihr auf einem Gemälde Schleichs die dunklen Wälder und die klaren Seen, den Kampf zwischen Sonne und Wolken, die frohen festlichen Farben Oberbayerns wiedergesehen haben. Wir lauschen einer stillen Weise, die aus der Hirtenflöte klingt, hüllen uns ein in die wohligen Schauer weltvergessender Dankbarkeit und geben uns ganz der Stimmung gefangen, die Eduard Schleichs Kunst, im Kleinsten das Größte umfassend, aus der Seele der oberbayerischen Landschaft gesogen hat.

Carl Spitzweg

Mancher Leser wird sich bei dieser Überschrift die Frage vorlegen: „Was hat Meister Spitzweg mit der Münchener Landschaftsmalerei zu tun?“ Und doch gehört gerade er mit nachdrücklicher Betonung zu dem Kreise, aus dem Morgenstern, Langko, August Seidel und vor allem Eduard Schleich aufgerufen werden. Sein Name fällt, und zweifellos stehen nicht sogleich oberbayerische Landschaften als die eigentlichen charakteristischen Erinnerungen seiner Schöpfungen uns vor Augen, sondern nur die mit Romantik und froher Biedermeierlaune bis zum letzten Pinselstrich erfüllten, in einer wundervoll klaren und einheitlichen Malerei verlebendigten köstlichen Schilderungen genrehafter Art, die den Namen Spitzweg weltberühmt gemacht und seine Tätigkeit für die Münchener Atelierkunst an unbestrittene erste Stelle gesetzt haben. Gleichwohl ist Spitzweg, wenn wir aus der großen Schar der Münchener Landschaftsmaler des neunzehnten Jahrhunderts die vollgültigen Repräsentanten vortreten lassen wollen, nicht zu übersehen. Würden wir auf ihn verzichten, er würde es sich nicht gefallen lassen und schalkhaft, wie ein Rübezahl unter den Münchener Kleinmeistern der Genremalerei, über die Seiten des Manuskriptes hereinschauen, sich zwischen die Zeilen stellen und allerhand Schabernack treiben. Sein freundliches Gesicht hat uns schon seit geraumer Zeit über die Schulter gesehen. Wer sein Werk genau kennt, wird zugeben, daß es sich nicht um subjektive Vorliebe handelt, wenn er einmal nur als Landschaftsmaler gepriesen wird. Schon bei Eduard Schleich war die Eigenschaft angemerkt worden, daß dieser Künstler niemals im Freien nach der Natur seine Eindrücke zu notieren pflegte, sie vielmehr infolge eines wohlgeschulten Gedächtnisses treu in demselben bewahrte und erst im Atelier zu

arbeiten begann. Auf diesem Umwege entsteht eine subtile Verfeinerung des Motivs, und treten dann noch ausgebildete koloristische Absichten hinzu, so gewinnen wir dank der außerordentlichen Begabung der in solchem Sinne tätigen Meister, im gegebenen Falle von Schleich und Spitzweg, die sich hier sehr nahe berühren, das Höchstmaß einer Landschaftsmalerei, die erschöpfend zu überschreiten nicht möglich ist. Von einer Idealisierung zu sprechen verbietet ihre realistische Konzeption, von einer dekorativen Einstellung trennt der hohe Grad innerlicher Stimmung, und zu einer völlig impressionistischen Wertung fehlen wiederum gerade die entscheidenden Bedingungen. Die romantisch-realistische Atelierlandschaft, ein wichtiger Bestandteil der Münchener Kunst, ist demnach weder paysage intime noch paysage idéal. Sie ist, wenigstens als Eigentum von Schleich und Spitzweg, im entwickelungsgeschichtlichen Sinne Kobell und Wagenbauer, dem frühen Rottmann und Morgensterns Anfängen gegenüber durchaus konservativ und reaktionär, von ihrer technischen Ausführung und ihrer inneren Annäherung an Fontainebleau abgesehen. Wollen wir so vermessen sein, in den Gemälden dieser beiden autochthonen Bajuvaren Schleich und Spitzweg, die keinen Tropfen heißeren pfälzischen Blutes fühlten, ein letztes Aufglänzen des dekorativen Schwunges und der farbigen Buntheit des Münchener Barock zu erkennen? Da wäre dann Spitzweg mit seiner Bevorzugung reicher Farbenklänge der glücklichere Erbe einer anderweitig in München nicht mehr nachzuweisenden Tradition, und Eduard Schleich sein emanzipierter Vetter. Aus Spitzwegs Gemälden ließe sich der Nachweis leichter erbringen. In seiner anekdotischen Vorführung steckt in genau der gleichen Dosierung wie bei den späteren Romantikern das unvergängliche Arkanum des Rokoko, das bei Spitzweg offen daliegt wie in Eichendorffs Taugenichts: Unwahrscheinliches durch Kunst wahrscheinlich zu machen. Der Landschafter Spitzweg wäre also moderner als der Genremaler. Denn der Landschafter Spitzweg wollte hinter seinem Freunde Schleich nicht zurückstehen.

Gewiß, ein Übermaß von Phantasie ist für den Landschaftsmaler im modernen Sinne ein schweres Hindernis, und die Neigung zur Romantik eine



Carl Spitzweg

Verführung zur dekorativen Nebenabsicht, zum Arrangement. Dadurch, daß Spitzweg sachlich blieb und vor der Natur, anders veranlagt als Schleich, eine große Anzahl von Zeichnungen ausführte, die dann Grundlagen seiner Bilder wurden, blieb er von allen Gefahren bewahrt, die seine Fähigkeiten bedrohten. Die Überzeugungskraft seiner Kunst geht nun grundsätzlich auf die Stimmung aus, gleich Schleich: auf das Leben des Waldes, nicht auf seine organische Individualität oder seine impressionistische Wirkung. Der Romantiker Spitzweg führt den Pinsel*. Es wird uns dabei nichts erzählt, und wir haben nichts zu vernehmen. Die nun scheinbar vorwiegende Staffage ist malerische Freude, kein Genre. Landschaften in theatralisch-dekorativer Anordnung sind wohl vorhanden. Aber sie überwiegen keineswegs. Und die Romantik hantiert nicht mit Donner und Blitz, mit schwermütiger Symbolik und rauschenden Dekorationsgewalten. Sie kokettiert auch nicht mit religiösem Gefühl. Man muß selbst ein besonderes eigenartig freundschaftliches Verhältnis zum Wald als der schönsten Domäne des großen Pan haben,

* Vgl. des nämlichen Verfassers Werk über Carl Spitzweg. Delphin-Verlag München. 6. Auflage. Seite 68 und folgende.

um Spitzweg nachzugehen. Die Heimlichkeit, so lautet der bezeichnende Ausdruck, in dem schönen Doppelsinne von heimlich und daheim. Ein stiller Träumer muß der alte Junggeselle gewesen sein, das fühlen wir aus seinen Waldlandschaften am deutlichsten. Es steckt jenes Zögern darin, das beim langsamen Gehen auf dem moosigen Boden über das Knacken der Äste erschrickt, jenes Suchen nach dem Gottesfrieden, das Märchenglauben und ethische Größe verbindet und in dem Gefühl für das Schöne ein Höchstmaß menschlichen Glückes empfindet.

Wenn Spitzweg aus seinem Fenster vom Atelier hinüberschaute zu dem Bergesstreifen am Horizont der weiten bayerischen Hochebene, wie er es täglich tat, holte er aus seiner Erinnerung Wald und Dorf, Wiese und Ackerfeld hervor, und so ist gewiß manche solcher ganz kleinen, vielfach auf Zigarrenbrettchen gemalten Landschaften eine Erinnerung aus dem umfangreichen Kapitel seiner Wanderjahre. Diese anspruchslosen Schöpfungen sind keine Miniaturen. Ihr leuchtendes Email ist nur selten in der kunstgewerblichen Neigung des Mosaikkünstlers aufgelegt. Man könnte von einer materiellen und einer immateriellen Landschaftsmalerei Spitzwegs sprechen. Die letztere nimmt entwickelungsgeschichtlich zwischen Schleich und Lier eine besondere Stellung ein, mit der ersteren streift Spitzweg nach Zimmermann und vor Böcklin ein Gebiet, das wie ein romantischer Irrgarten im Märchenwalde liegt. Dorthin verlor sich Spitzweg nicht ungerne, um als Maler zu fabulieren.

Während in diesem Falle seine Kunst Illustration bleibt, hält sie sich dort sehr selbständig, schon in ihren Anfängen. In seiner Jugendzeit hat er ein Bildchen des Ammersees und die Einfahrt in einen Förderstollen des Peißenberges gemalt. Beide Bilder nehmen das Trübe abendlicher Stimmung mit einer weit über dilettantenhafte Versuche hinausgreifenden Beobachtung auf. Leider folgt diesen und ähnlichen Werken ein Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren, in welchem Spitzweg keine Landschaften malte. Seine Vielseitigkeit, die damals in der Beschäftigung mit der Natur nur eine Probe künstlerischer Betätigung sah, scheint ihn veranlaßt zu haben,



Abb. 34 · Eduard Schleich, Heuernte



Abb. 35 · Eduard Schleich, Holländische Windmühlen

die Architektur- und Interieurmalerei zu beginnen. Erst mit der Erkenntnis der französischen Lehren hat er bedachtsam die vernachlässigte Liebe wieder zu pflegen begonnen, um als alter Mann ganz bei ihr zu verweilen.

Unmittelbar auf die Pariser Reise fangen die Erinnerungen an die dort studierten Bilder an, wirksam zu werden. Verschiedene Versuche, Genre- und Landschaftsmalerei durch eine in malerisch behandelter Silhouette herausgehobene Staffage zu vereinigen, bringen bald im „Institutsspaziergang" mit seinem Blick auf Rothenburg ob der Tauber, in den kleinen mit Söldnern und anderen Figuren aus dem Dreißigjährigen Kriege aufgeputzten Bildern erfreuliche Resultate. Einmal hat es Spitzweg gewagt, den Eingang ins Höllental bei Garmisch zu malen, mit dem ganzen Panorama von der Alpspitze bis zum Waxenstein, eine kleine Kapelle im Vordergrunde. Die Feinheit seiner Landschaftsdarstellung erreicht hier eine hohe Stufe. Die Ausschließlichkeit der Stimmung leidet aber noch zu sehr unter koloristischen Absichtlichkeiten. Erst die verschiedenen Fassungen seiner Waldlandschaften mit badenden Nymphen geben eine uneingeschränkt günstige Vorstellung von der Duftigkeit, Reinheit und Vielseitigkeit, zu der sich Spitzwegs Palette entwickeln konnte.

An diesen Bildern ist gut zu erkennen, was Spitzweg von der französischen Kunst trennt. Zunächst in technischer Beziehung. Man hat von Diaz und Monticelli geschrieben, daß sie Zigeunermusik malen. Sie wüten förmlich mit ihren Farben, Spitzweg verteilt sie. Spitzweg übersetzt sich seinen Diaz für den Hausgebrauch im Atelier, wie so manche andere unserer neueren deutschen Maler es mit ihren französischen Lieblingen taten, mit Gewissenhaftigkeit und Liebe, aber auch mit der Pedanterie und dem Phlegma der Deutschen. Das Gewirr der Waldungen von Diaz oder Rousseau ist ein Naturdetail, Spitzwegs Wald immer nur eine Zusammenstellung ausgesuchter Baumgruppen. Auch stattete er einmal dem Pleinair, mit dem er schon in seiner Jugend geliebäugelt hatte, einen flüchtigen Besuch ab: er malte einen Bekannten, der sich mit hellem Strohhut unter buntem Schirm im Garten niedergelassen hatte und dort ein Bild anzulegen begann. Aber alle die sorgsamen



Carl Spitzweg

Effekte der Freilichtkunst mit dem stumpfen Grün des Grases und dem Zittern des Taus auf den Blumen sind nur Zeugnisse des ganz vorzüglich ausgebildeten optischen Gedächtnisses, das Spitzweg besaß.

In der letzten Zeit seines Lebens entschloß sich Spitzweg, Landschaften zu malen, die nur den schlichten Eindruck des Geländes ohne alle Rücksicht auf das Motiv anstreben. Es sind diese nicht etwa die „Dirndln auf der Alm", die sich auf einer sehr wahrscheinlichen Bergkuppe (unterhalb der Benediktenwand oder vom Heuberg gesehen) unter einem im Lichtton sehr schönen, in seiner türkisblauen Farbe sehr unwahrscheinlichen Himmel wie zur Probe eines Freilicht-Bauerntheaters versammelt haben. Es sind Felsbilder, die auf Zeichnungen aus der frühesten Zeit Spitzwegs zurückgehen. Man möchte sie für Skizzen aus den südlichen Dolomiten oder der Gegend des Sarcatales in der Nähe von Arco halten. Der kompositionelle Aufbau dieser Arbeiten ist mit zierlichem dramatischem Antrieb geleitet, ihr Stimmungsakzent wird durch eine neue Art der Technik angegeben. Die problematische Neuheit wird jedoch nicht formal, wie bei August Seidel, sondern ganz



Abb. 36 · Carl Spitzweg, Gebirgstal mit der Alpspitze



Abb. 37 · Carl Spitzweg, Fränkisches Landstädtchen

äußerlich durch technische Prozeduren kundgetan. Im Gegensatz zu seiner früheren feinpinseligen, immer wieder übergehenden Farbenarbeit nimmt Spitzweg plötzlich einen breiten pastosen Strich an und untermalt mit Ocker, auf welchem die Bergwände lehmig und kalt wirken. Die melancholische Stimmung dieser Gemälde, die in Richtung auf Stäbli eingeschätzt werden können, hält dem Düster der farbigen Gruppierung das Gleichgewicht. Es sind Arbeiten eines alten Mannes, voller Ruhe und Klarheit, und doch geschaffen in warmer Liebe und Daseinsfreude, in sicherer Verbindung mit einer längst vergangenen, köstlich erlebten und glücklich bewahrten Wirklichkeit. Dem Landschafter sind hier einzelne Werke gelungen, die an die Höhe Rottmannscher Monumentalität streifen und sich weit absondern von allem, was Schleich und Lier geschaffen haben. Schon aus diesem Grunde darf Spitzweg, obwohl sie in seinem Werk und in der Münchener Kunst vereinzelt dastehen, unter den Münchener Landschaftsmalern nicht vergessen werden. Er bildet nur eine kleine, aber sehr bemerkenswerte und für einen genauen Beobachter höchst instruktive Episode: Eduard Schleich und Carl Spitzweg waren als Landschaftsmaler gleich wissend um die Grenzen ihrer Kunst, die Spitzweg im Besitz des überlegenen koloristischen Geschmacks niemals bis zum äußersten Ausmaß zu dehnen versuchte. Das erkennen wir aus dem Vergleich der Landschaften dieser beiden freundschaftlich verbundenen großen Meister der Münchener Kunst.

Dietrich Langko

Nach Eduard Schleich und Carl Spitzweg darf auch ein dritter Genosse ihres Freundschaftsbundes beanspruchen, zur Geltung zu kommen. Gütig und zurückhaltend, stets für das Wohl anderer mehr besorgt als für das eigene, ist Dietrich Langko immer allzusehr zurückgetreten. Er hat von den Hamburger Künstlern, die wir schon als Angehörige des Kreises um Morgenstern kennen gelernt haben, den Zusammenhang mit seiner Vaterstadt am meisten verloren und sich weit mehr als Morgenstern den künstlerischen Verhältnissen in München angepaßt.

Unzweifelhaft darf unter den vielen Städten des Nordens, welche in den Jahren von 1820 bis 1850 durch Entsendung junger Künstler von vorzüglicher Begabung nach München entschiedenen Einfluß auf die Entwickelung der Münchener Malerei gewannen, Hamburg an erster Stelle genannt werden. Wir haben bereits gehört von jener nach hanseatischem Brauche in der Fremde eng zusammenhaltenden Runde Hamburger Landsleute um Vater Borum, der Wasmann, Speckter, Oldach, Morgenstern, dann die Brüder Gensler und Beckmann, endlich Hermann Kaufmann und Louis Gurlitt angehörten. Bei den meisten dieser Studiengenossen war ein Unterricht Christian Bendixens in Hamburg dem Aufbruch nach München vorangegangen, dieses neben Christoph Suhr ausgezeichneten Lehrmeisters, der im Jahre 1808 an der Münchener Akademie bei Dillis studiert hatte und nun seine Zöglinge nach vollendeter Lehrzeit in dankbarer Erinnerung mit Empfehlung und Zuspruch nach der gepriesenen Stätte der Kunst entließ. Als Bendixen aus Hamburg fortzog, blieb dort seine Tradition erhalten durch den Landschafter Jakob Gensler, der gleichfalls

in München gelernt hatte. Seinen Mahnungen verdankt eine letzte Gruppe die Anregung, nach München zu gehen. Ihr gehört außer Dietrich Langko noch ein anderer Maler an, der für immer an der Isar heimisch werden sollte und zeitweilig auch eine größere Rolle im Münchener Kunstleben gespielt hat, Wilhelm Lichtenheld. Auch Lichtenheld ist in Vergessenheit geraten. Viele Künstler aus diesem Kreise wurden spät in ihrem Wert erkannt, wie Speckter und Oldach, und sogar überschätzt, wie Wasmann, und die allgemeine Anerkennung wurde nur Morgenstern noch zu seinen Lebzeiten zuteil. Diesen Nachzüglern hatte das Geschick nicht gewährt, ihre Begabungen zur Reife zu bringen, trotz aller Gediegenheit ihrer besten Leistungen, die bei Lichtenheld, dem beliebten Maler grünsilbriger Mondscheinstimmungen, und noch mehr bei Langko den allgemeinen Durchschnitt überragten. Im Gewimmel und Getümmel einer uns heutigen Menschen nur mehr aus Romanen wie Gottfried Kellers Grünem Heinrich vorstellbaren Künstlergeselligkeit mehr dem frohen Lebensgenuß huldigend als auf ihre Unsterblichkeit bedacht, hielten sie nicht sonderlich auf eigene Wege und Ziele, und daher ist ihrem Schicksale die Stadt München mit ihrer vielgerühmten Gemütlichkeit zum Kapua geworden. Gerade von Dietrich Langko besitzen wir Bilder, die seine Zurückweisung auf den dritten Platz ungerecht erscheinen lassen. Er hat von jeher darunter gelitten, daß man seine Tätigkeit mit dem an seinen beiden Freunden Eduard Schleich und Carl Spitzweg gewohnten hohen Maßstabe einschätzte. Als Freund beider Meister steht Langko in der Geschichte der Münchener Kunst nicht geschmückt mit dem Lorbeer, aber mit dem Efeukranze der Dankbarkeit, wie er nach ihm dem treuesten Anhänger Wilhelm Leibls, Johann Sperl, zuerkannt worden ist. Gleich Spitzweg ist Langko als Anhänger des behaglichen Junggesellendaseins und ob seiner Herzensgüte allgemein verehrt eine stille Straße einhergewandelt, aber im Gegensatz zu Spitzweg, der sich immer mehr in sein Arbeitsstübchen zurückzog, bevorzugte es Langko, seine reichlichen Mußestunden den Organisationen der Künstlerschaft und des Münchener Ausstellungswesens geschäftig zur Verfügung zu stellen. Bereitwillig übernahm er Auf-

gaben, die man keinem anderen zu übertragen wagte. Sein bescheidenes Atelier im Kaiserschen Hause in der Lindwurmstraße, das er mit Lichtenheld und dem sächsischen Landschaftsmaler Bernhard Stange, einem nahen Freunde von Spitzweg und Schleich, der dann nach Seeshaupt übersiedelte, geteilt hatte, war die Stätte einer verschwiegenen Wohltätigkeit und allen darbenden Kollegen bekannt.

Jakob Genslers Unterweisungen, die Langko in Hamburg genossen hatte, stützten sich bereits auf die in München unter dem jüngeren Künstlerkreise vorherrschenden freiheitlich pleinairistischen Ansichten. Gensler war am Starnberger See gewesen und ein stiller Anhänger der realistischen Landschaftskunst. Er trennte Motiv und koloristische Umarbeit. Als er Langko ein Stipendium zum Besuche der Akademie in München verschaffte, gab er ihm gleichzeitig den Rat, sich um diese nicht zu kümmern. Aus der schon in Auflösung begriffenen Sippe der Hamburger gelangte Langko in die Stubenvollgesellschaft und hier zu einer ganzen Anzahl gleichgestimmter Gefährten. Im Jahre 1840 hatte diese ausgelassene Vereinigung die Höhe ihres verketzerten Wirkens erreicht. Da saßen alle die Übermütigen zusammen, denen der Grimm auf die Zustände in der Akademie ein willkommener Anlaß blieb zum Höhnen und Schimpfen, zum Zechen und Faulenzen, alles handfeste Kameraden voller Torheit und Humor, die bis zur letzten Halben und bis zum letzten Kreuzer nicht wankten und nicht wichen, der Landschafter Felix von Schiller, beim hohen Adel beliebter als sein dichterischer Namensvetter, dem er als Verfasser harmloser Prologe nacheiferte, der Begründer der Fliegenden Blätter Caspar Braun, der Schlachtenmaler Fedor Diez, zwischen ihnen Carl Spitzweg und Eduard Schleich. Von diesen beiden hatte Schleich begonnen, im Kunstverein auszustellen. Seine Bilder standen, wie wir uns erinnern, noch ganz unter dem Einfluß der älteren Münchener Schule und verbanden die Silhouettenwirkungen des Dornerschen Baumschlages mit dem Pleinairismus Wilhelm von Kobells. Infolgedessen entschloß sich Langko, da auch Ezdorf nicht mehr in München weilte und dessen tüchtige Schweizer Schüler, voran Johann Gottfried Steffan, zu der Schule Albert Zimmermanns übertraten, ebenfalls



Dietrich Langko

den kleinen „immer einem siedenden Topf gleichenden" Landschaftsmaler als Lehrer zu wählen. Im Heerbann dieses mittelmäßigen Talentes zog Dietrich Langko in die Voralpen.

Die ersten Werke Dietrich Langkos, die im Kunstverein anerkennend betrachtet und sogar verkauft wurden, tragen die Kennzeichen des Zimmermannschen Ateliers, die mit sorgsamem Fleiß ausgeführte Malerei, die romantische Auffassung mit entsprechender Staffage und die schwefligen Lichttöne, an denen Langko auch später zu erkennen ist. Als dann gegen das Ende der vierziger Jahre Schleich seine empfindsame Koloristik an seinen Eindrücken aus oberbayerischen Wanderungen auszuprobieren begann, wurde Langko bald intimer mit ihm befreundet. Man pflegte unter Erinnerung an die schwermütigen Schilflieder Lenaus Eduard Schleich zum „Münchener Lenau" zu erheben, während für Langkos weltfrohere Stimmungskunst ein „Münchener Eichendorff" geprägt wurde.

Auch Langko wandte sich mit Spitzweg und Schleich der französischen Kunst zu. Er hat wahrscheinlich in Pommersfelden in gemeinsamer Zusammenarbeit das „Frauenbad in Dieppe" von Isabey kopiert, ohne die frohe Farbigkeit seiner größeren Mitarbeiter zu erreichen. Auch Diaz und Daubigny, vor allem der seiner Empfindung zunächststehende Theodor Rousseau haben dann seiner Malerei die dunkelbraunen Lieblingstöne und das zugehörige Format bestimmt. Während aber Schleich zwischen Rubens und Daubigny in ein durch sein musikalisches Gefühl erschlossenes Eigenland koloristischer Stimmungszauberei vordrang, hielt sich Langko fleißig und friedlich an die Motive, die er in seiner neuen Heimat Oberbayern sammelte, um an ihnen die von den genannten Meistern abgesehenen Mittel aufs beste zu verwenden. Schon gegen die sechziger Jahre, als Langkos Hauptwerke entstehen, wie der „Moorsee bei Königsdorf", der sich in der Hamburger Kunsthalle befindet, nimmt er ein festes Schema an, dem er nunmehr treu bleibt: einem in verstärkter Dunkelheit gehaltenen Vordergrunde folgt die grellbeleuchtete Mitte als Träger der eigentlichen Komposition, während der Hintergrund mit der abschließenden Kette des Hochgebirges wieder dunkel gegeben ist. Eine Seite der ersten Raumspanne pflegt ein Dörfchen oder eine Kirche, größere Gehöfte, Schloßbauten wie Pommersfelden oder Pähl, aufzunehmen, um der Perspektive eine stärkere Betonung zu verleihen. Kleine Figuren, Bäuerinnen mit rotem Kopftuch, nur als bunte Farbentupfen hingespritzt, suchen die angestrebte dekorative Farbigkeit zu steigern. Langkos Verhältnis zu Spitzweg tritt namentlich bei ganz kleinen Landschaften mit Staffage in einer so überraschenden Weise zutage, daß eine Verwechselung von Bildern beider Künstler nicht außerhalb aller Möglichkeit liegt. Doch malt Langko mit entschiedener Kraft, pastoser und gröber als Spitzweg, und vor allem scheiden sich die Formen seiner naturalistischen Wolkenmalerei von den zierlichen Fransen der niemals so recht wahrscheinlichen Wölkchen, die Spitzweg liebte.

In späteren Jahren sind Langko ganz ausgezeichnete Versuche einer dramatischen, nach Rousseau gestimmten Waldinterieurdarstellung gelungen. Diese fallen schon durch ihr größeres Format auf und rücken durch einen Fortschritt



Abb. 38 · Carl Spitzweg, Am Weg zum Tatzelwurm



Abb. 39 · Dietrich Langko, Der Moorsee bei Königsdorf

in ihrer pastosen, fast gespachtelten Technik ganz von Schleich und Spitzweg ab. Zeichnerische Vorzüge werden für eine braun in schwarz ein wenig hart und trocken aufgebaute Düsterheit zurückgestellt. Schleich und Spitzweg suchten in vorgeschrittenen Jahren den Reichtum ihrer Palette zu vergrößern, indem sie dafür die letzten Verbindungen mit dem Realismus abbrachen. Langko isoliert seine koloristische Lebhaftigkeit und versucht sich einen stärkeren realistischen Halt zu geben, der in seiner manchmal sogar bis zur Primamalerei ausgebildeten immer flüchtigeren Technik auf eine erheblich spätere Zeit der Münchener Landschaftsmalerei wie die mittlere Periode Fritz Baers hinüberzeigt. Aber auch die späteren Bilder Langkos bleiben Stimmungsszenerien. Wenn er im freien Wettbewerb mit Theodor Rousseaus Rieseneiche sich ebenfalls bemüht, an der Lauterbacher Mühle bei Seeshaupt einen ehrwürdigen Eichenbaum zu porträtieren, dessen Äste älter sind als nur ein Jahrhundert, läßt er freilich schon wie Stäbli schwere Wolken im Hintergrunde aufsteigen, die nicht wie bei Schleich wie ein mildes Geriesel sich auflösen werden, die Baum, Feld, Menschen und Tiere wirklich mit Unheil bedräuen. Dennoch sind diese ernsten Landschaften immer nur Dokumente einer in Klang und Tonigkeit geschickt zusammengeschlossenen Atelierkunst, einer mit Eifer und kenntnisreicher Nachfühlung begonnenen Wandlung. Sie sind bar jenes ausschlaggebenden eigenen Zuges, der allein von Meisterschaft zu sprechen Berechtigung gibt. Aber wohl einer Kunst, deren Durchschnitt eine solche Höhe an Qualität und handwerklicher Güte erreicht, wie sie in der Geschichte der Münchener Landschaftsmalerei Dietrich Langko auszeichnet, und wohl einer Stadt, deren an landschaftlicher Schönheit unerschöpfliche Umgebung immer aufs neue Künstler seiner Art anzuziehen und auszubilden vermochte. Als ein vortreffliches typisches Beispiel der zahlreichen Künstler, die aus allen Gauen Deutschlands in die vielgerühmte Metropole der Kunst gepilgert sind, darf Dietrich Langko betrachtet werden. Denn wie sein Leben, verlief auch manches anderen braven Malersmannes Dasein in München.

August Seidel

„Auch in der Idealwelt der Kunst sind Kümmel und Salz reichlicher als Nektar und Ambrosia" — diese nachdenklichen Worte Gottfried Kellers kann man August Seidel als Grabschrift setzen. Denn dieser um die Münchener Landschaftsmalerei hochverdiente Künstler, noch dazu ein gebürtiger Münchener, ist weit schlimmer als andere Genossen von Mitwelt und Nachwelt vergessen worden. Nur flüchtig klang der Name wieder auf, als die Ausstellung bayerischer Kunst 1800—1850 im Glaspalast 1906 stattfand, um rasch wieder zu verhallen. Erst in den letzten Jahren hat der Meister die verdiente Anerkennung bei der erfreulicherweise wachsenden Zahl der Sammler gefunden, die eine bescheidene biedermeierliche Häuslichkeit mit Kunstwerken jener beruhigten glücklicheren Epoche füllen und die Gemälde August Seidels zwischen Bürkel, Schleich und Voltz wie Dokumente einer höchst temperamentvollen gegensätzlichen Kunstgesinnung zu hängen lieben. Vielleicht ist die Zeit nicht fern, die im historischen Sinne dieser aufregenden, aufrührerischen Persönlichkeit einen hohen Rang in der Geschichte der Münchener Kunst anweist und ihm den Beinamen „der oberbayerische Constable" bestätigt. Seidel ging einen stillen Weg, aber einen Weg, auf dem er vor anderen den höchsten Lehrmeister fand, der noch heute als der eigentliche Ahne der modernen Landschaftsmalerei gepriesen wird. Eduard Schleich mied die Verlockungen der Antwerpener Schule. Pecht schreibt: „Er war von uns der einzige, der in die Pinakothek ging." Dort entdeckte er Rubens. München, wo die belgischen Lehren am stärksten nachhielten, wäre bei allgemeiner Einsicht vielleicht eine Insel geworden, auf der sich eine selbständige Kunst erhoben hätte. Wir wagen nicht über diese Möglichkeit nachzugrübeln,



Abb. 40 · Thomas Fearnley, Hängebirke



Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

Abb. 11 · Dietrich Langko, Angler am Wasser



Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

Abb. 42 · Dietrich Langko, Eichen im Sturm



Abb. 43 · August Seidel, Gewitterlandschaft

wagen nicht, uns vorzustellen, was der Münchener Landschaftsmalerei sich damals bot, als August Seidel Werke des Engländers John Constable kennenlernte und sogleich den Entschluß faßte, diese von der Methode der übrigen Münchener Landschafter ganz verschiedene Technik auf seine Studien nachzuprobieren. Wir besaßen also in Ludwig von Hagn, ebenfalls einem geborenen Münchener, ein Talent, das bei richtiger Entwickelung zweifellos zum süddeutschen Partner Adolf Menzels hätte werden können, und nun finden wir auch bei einem unserer ersten Landschafter Keime, Früchte sogar, die ihn auf entsprechender Bahn zeigen, und dieser Meister ist nachher, vielleicht der allzu festen Fleischlichkeit der allmächtigen Lokaltradition geopfert, einem Ziel entgegengewandert, das uns heute edler und wahrer scheint als die Höhe, die Eduard Schleich erklommen hat!

Nichts ist schwerer, als sich in den Geist einer Zeit zu versetzen, deren bisherige der Allgemeinheit selbstverständliche Schilderung zunächst nur durch eine zufällige Kleinigkeit eine Korrektur erfährt. Ist der Glaube aber einmal erschüttert, so stürzt beim nächsten Anlaß, gleich einem morschen Bau, die hypothetische Darstellung der bisherigen Kunstgeschichte in Staub zusammen. Künstlerische Entwickelungen gehen niemals im nämlichen Tempo vor sich. Stillstand und Rückschritt stoßen an Aufschwung und Fortschritt. Alle Anzeichen deuten darauf, daß zwischen 1840 und 1850, in der Zeit, da der Jubel der Künstlerfeste in München durch ganz Deutschland scholl, dort gleichzeitig die künstlerische Betätigung erlahmte. Seltsam — 1843 verließ Cornelius die Stadt. So war er wirklich der „unsichtbare Mittelpunkt des Münchener Kunstlebens" gewesen? Herrische Hartnäckigkeit hatte Rottmanns Sinne verstockt, Schwind weilte noch nicht in München, und in ihrem zügellosen Schwanken zwischen Kneipe und Atelier waren die vielen Anderen zu ernstem Schaffen unfähig. Erklärt sich nicht durch diese negativen Überlegungen Wilhelm von Kaulbachs Hegemonie und auf der Gegenseite die verwunderliche Tatsache, daß ein plötzlich von auswärts nach München hereingeschneiter Revoluzzer wie Carl Rahl sogleich die ganze freiheitlich gesinnte Künstlerschar zu seinen Füßen sah. Die zweite Hälfte des vierten

Jahrzehnts zeigt ein genaues Gegenbild zu dem Aspekt, den die Münchener Kunst der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts darbietet: vor der Gründung der Sezession war ein Gefühl der Ernüchterung und Erschlaffung eingetreten, eine Gleichgültigkeit, gesellschaftlichen Zeichens, die sich genau wie vierzig Jahre früher am Biertisch zu gegenseitigem Bekomplimentieren nachlassender Leistungsfähigkeit niederließ. Selbst die sozialen Ursachen der Fäulnis stimmen überein. Zu beiden Malen ging es den Künstlern viel zu gut, und von dem Schweiß, den die Götter vor die Tugend gesetzt, haben namentlich die vielen Mittelmäßigen in München nichts hören wollen.

Um so größer noch August Seidels Verdienst. Wir wissen nicht, wann Rottmann zuerst Werke von Turner sah. Es wäre für uns wichtiger, zu wissen, wann der erste Münchener Maler Bilder von Constable erblickte. Auch hier ist es sehr wahrscheinlich, daß Fearnley, der von 1836 bis 1838 in England gelebt und dort deutlich erkennbare Einflüsse des 1837 gestorbenen Constable aufgenommen hat, vermittelnd beteiligt gewesen ist. Immerhin wäre es in einer Stadt, wo Cornelius immer noch herrschte und nur eine Laune des Königs Achenbachs Seesturm für die Pinakothek erworben hatte, ein Wagnis ohnegleichen gewesen, die beiden Bilder Constables in München öffentlich zu zeigen, vor welchen 1839 der junge Menzel im Hotel de Russie in Berlin stand. Diese Ausstellung hatte sich bei der deutschen Künstlerschaft herumgesprochen, und ein Zufall verschafft uns vielleicht zu den vorhandenen literarischen Zeugnissen ein weiteres, aus dem wir erfahren, wann die ersten Berichte von ihr nach München gelangten. Wäre es nicht möglich, daß doch in irgendeinem Atelier die Bilder Constables zu sehen waren? Es gibt keine Anhaltspunkte für eine derartige Vermutung, außer der Tatsache, daß August Seidel 1842 Rottmann verließ, um sogleich Studien zu malen, deren beglaubigte Signaturen diese Arbeiten, die wie Nachahmungen Constables aussehen, zeitlich unmittelbar nach dem angegebenen Jahre festlegen. Unbedingt: Seidel hat Bilder Constables gesehen und nicht nur auf dem Umwege über Fearnley diesen Meister kennengelernt.



Abb. 44 · August Seidel, Eichen bei Ebersing



Abb. 15 · August Seidel, Zwei Windmühlen

Es ist wieder einmal ein typisch münchenerisches Schicksal, daß der Rottmann-Schüler, statt sich als Autodidakten weiterzubilden, nach einem neuen Lehrmeister suchte und ohne jeden nachhaltigen Erfolg bei Albert Zimmermann eintrat. Die proteusartige Natur dieses vormaligen Musikers mochte auf strebsame Künstler die gleichen lockenden Reize ausüben, die nachher von Rahl berichtet werden. Er war ohne Zweifel ein begabter, aber höchst oberflächlicher und mit einer fadenscheinigen theatralischen Eleganz bestechender Maler, der sich in seinen vielen Bildern wie ein antiquierter Preller, manchmal wie ein mit allen Schikanen der Historienmalerei auf die Landschaft losgelassener Dekorateur ausnimmt. In der Münchener Kunstgeschichte wird er stets Beachtung behalten, da Piloty in seiner Knabenzeit außer von Rahl auch von ihm Anregungen erfahren hat. Damals war durch die Ausstellungen Gauermanns und der übrigen Wiener Künstler im Münchener Kunstverein namentlich bei den Münchener Genremalern um Flüggen und Bürkel die überbunte Farbenstaffage vor dem hellblauen Himmel modern geworden, und einzelne Landschafter wie Bamberger und sogar Stange schickten sich eifrig an, das fremde Rezept für München zu verwerten. Zimmermann entnahm den Vorbildern nicht mehr, als er für seine bayerisch-griechischen Haine und ihre munteren Nymphen verwenden konnte. Er blieb dabei, mit seinen Brüdern, die ihm ergeben folgten, und der wachsenden Zahl seiner Schüler in die Vorberge auszuziehen, wo er das Kloster Polling bei Weilheim, in dessen Nähe die schönsten Bäume Oberbayerns standen, bevorzugte und dort wie ein König geherrscht hat. „Diese Sorte von Poeten hat Licht und Luft nötig und strebt stets leicht mit flüchtigen Sohlen hinaus, wo sich Berg und Tal in ewig junger Schönheit vermählen," schreibt Wolfgang Müller von Königswinter.

Als August Seidel sich Zimmermann anschloß, war er bereits im Besitz der strengen kosmisch-linearen Betrachtungsweise Rottmanns, und es schien ihm die Energie des stilistischen Willens, die der vielgefeierte Meister mit zunehmenden Jahren verlor, jedenfalls Grundlage des eigenen Schaffens bleiben zu müssen. Er ging auf Rottmanns Jugendwerke, wie den Eibsee,

zurück und lehnte folgerichtig die Flauheit Zimmermanns ab, indem er weniger aus dem frühen Rottmann eine Tradition nahm, als vielmehr noch nach einer weiteren Vereinfachung derselben hinneigte. Seine hier in Betracht kommenden Bilder sehen Rottmann gegenüber daher aus, als sei Rottmann Schüler August Seidels, wie es umgekehrt der Fall war, und der Gehalt der Seidelschen Kunst stimmt wie ein Schlüssel zu Rottmanns frühen Gemälden. Der Ernst der Auffassung, die Schwere und Dumpfheit der Stimmung ist Seidel wie Rottmann geglückt. Als Schleich vor Rubens trat, stand Seidel vor Ruysdael. Dem Leichtsinn der „Zimmerleute" stellte er eine für die Zeit um 1840 ganz außerordentliche Gediegenheit entgegen. Nur im Stofflichen, wie wir die Requisiten seiner Kompositionsart bezeichnen, blieb er befangen. Der tiefe Eindruck, den Rottmann beim ersten Anblick des Eibsees und der mächtigen Felswände der Zugspitze empfangen hatte, und der sich nachträglich bei ihm zu einer die Wirklichkeit um ein vielfaches überbietenden Vision überstandener Gefahren wandelte, ist in gleicher Kraft auch der empfindsamen erwartungsvollen Seele August Seidels bei seinem Eintritt in die Einsamkeiten des Hochgebirges beschieden gewesen. Wir dürfen nicht vergessen, daß das Wandern über die Zone der Baumwelt hinaus an den Rand der Felsen und des Firns damals noch eine seltene Ausnahme war. Wer von einer solchen Expedition, die uns heute als harmloser Spaziergang vorkommt, heimkehrte, berichtete übertreibend und erschütternd von den geschauten Wundern und steigerte sich selbst in eine phantastische Erinnerung hinüber, die dann der Echtheit nicht mehr sicher war. Wie es den jugendlichen Alpinisten der Romantik auf den Höhen des Gebirges zumute, und wie der Gedanke an die Unergründlichkeit des göttlichen Schöpfungsgedankens nicht in empirischer Nüchternheit, sondern in überquellender künstlerischer Leidenschaft ihr Dasein bewegte, hat unübertrefflich Stifters Heinrich ausgesprochen: „Wenn die Bestandteile eines ganzen Gesteinszuges ergründet waren, wenn alle Wasser, die der Gesteinszug in die Täler sendet, untersucht waren, so wurde versucht, sich des Zuges selbst zu bemächtigen und seine Glieder, soweit es die Macht

und Gewalt der Natur zuließ, zu begehen. In die wildesten und abgelegensten Gründe führte uns so unser Plan, auf die schroffsten Grate kamen wir, wo ein scheuer Geier oder irgendein unbekanntes Ding vor uns aufflog und ein einsamer Holzarm hervorwuchs, den in Jahrhunderten kein menschliches Auge gesehen hatte; auf lichte Höhen gelangten wir, welche die ungeheure Wucht der Wälder und die angebauten Gefilde draußen, in welchen die Menschen wohnten, wie ein kleines Bild zu unseren Füßen legten. Ich sah auf das Gewimmel der Berge um mich und unter mir, die entweder noch höher mit den weißen Hörnern in den Himmel ragten und mich besiegten, oder die meinen Stand in anderen Luftebenen fortsetzten, oder die einschrumpften und hinabsanken und kleine Zeichnungen zeigten, ich sah die Täler wie rauchige Falten durch die Gebirge ziehen und manchen See wie ein kleines Täfelchen unten stehen. Alles schwieg unter mir, als wäre die Welt ausgestorben, als wäre das, daß sich alles von Leben rege und rühre, ein Traum gewesen ... Die Stunden, die ich mir von meiner Arbeit abringen konnte, wendete ich zur Entwerfung leichter Landschaftsgebilde an, und die Tiefe der Nacht wurde, ehe sich die Augen schlossen, durch die großen Worte eines, der schon längst gestorben war und der sie uns in einem Buche hinterlassen hatte, erhellt."

Läßt sich die innere Stimmung eines romantischen Malers im Gebirge schöner wiedergeben als mit diesen Worten? Ist nicht gerade August Seidels Kunst von ihnen auf das vortrefflichste umschrieben? Dem spielerischen Hang der Schleichschen Malerei setzt er die realistische Vertiefung gegenüber, und für die heitere Glückseligkeit Schleichscher Bilder leitet ihn erschütterte Ehrfurcht. Er malt nur selten einen weiten Ausblick über Seen und Hügel auf die Berge. Das Nächste, Unscheinbare wird ihm Ereignis. Seine Vorliebe gilt Hohlwegen und Talsenken, Steinbrüchen, Bergstürzen und allen Einzelheiten primitivster organischer Gestaltung. Er sucht keine metaphysischen Probleme auf, die er nachdenklich bewältigt wie die späteren Nachkommen der nazarenischen Landschafter, seine Probleme sind von rein malerischem Interesse gestellt und mit den Vorteilen stilistischer Vereinfachung gelöst. Wie Courbet



August Seidel

verlebendigt er, in impulsiver Hast seine Studien vollendend, die unscheinbar erstorbenen Flächen geborstener Gesteinstrümmer, und in manchen seiner schönsten Vorwürfe dringt die liebevolle Sachlichkeit seines künstlerischen Eifers zu einer geschlossenen gebundenen Einheit der Malerei empor, wie sie nur die größten Meister erreichen. In der deutschen Kunst ist eine solche realistische Umklammerung nicht gewöhnlich. Ungewollt bietet sich die nächste Gelegenheit als willkommene malerische Ausbeute dar, und diese wandelt sich durch die künstlerische Ehrlichkeit besser zum Gleichnis des Kosmos, denn durch eine gesuchte Manier. Das edelste Prinzip der impressionistischen Kunst tritt da plötzlich auf. Die Scheu vor Vedute und Motiv wendet sich gegen einen Kompromiß, dem Seidel dennoch aus anderen Gründen nicht zu entgehen vermochte.

Dem Schüler Rottmanns war die Steigerung der schwermütigen Stimmung seiner Bilder zugleich Steigerung eines herben Stils. Die Vereinfachung aller Komponenten, die dem Rhythmus der Linien im Wege standen,

nahm er mit einer Eigenwilligkeit vor, die weit über Rottmann hinausgeht und kaum von den Modernsten gewagt wird. Dadurch erliegt er weder dem allzu schweren Kaliber des Gegenständlichen, noch läßt er seinen anfangs bescheidenen Kolorismus zum Übergewicht werden. Es ist nun anregend und schmerzlich zugleich, zu sehen, wie noch vor der Mitte des Jahrhunderts ein auf reine Malerei prinzipiell gerichteter Künstler trotz einem ganz instinktiven Drange nach Natürlichkeit und trotz der Auffindung des einzig richtigen Weges nicht zum Ziele kommt, weil er noch so stark in der Überlieferung eingezwängt ist, daß er ihr unbedingten Gehorsam schuldig zu sein glaubt. Dabei weiß er offenbar genau, um was es sich handelt, und ein ausschließlich malerischer Stil scheint von ferne seine dämmernden Wünsche erfüllt zu haben. Sein künstlerisches Bewußtsein empfand bereits die Einzelheiten des Naturausschnittes in ihrer bildmäßigen Übertragung als gegliederte Elemente einer farbigen substantiellen Einheitlichkeit. Aber seine Entschlußfähigkeit reichte nicht aus, die ungesicherte Ahnung anders als in seiner Technik zur Geltung kommen zu lassen. Seine vorzüglichsten Leistungen sind daher nur Studien. Hier reift die von Constable übernommene technische Befreiung förmlich mit explosiver Kraft. Aus einem lederfarbenen Braun, einem von Beinschwarz zu Schiefer bis zu mittlerem Grau geführten Schwarz und einem gedämpften Neapelgelb, unter Meidung also aller lebhafter Farben, schichtet Seidel pastose Farbenmassen auf, deren Modellierung mit Ausschluß aller ateliergemäßen Verfeinerungen geschieht. Ohne die üblichen koloristischen Effekte, aber doch gerade in ihrer gedämpften Farbenzusammenstellung lebendig und selbständig, erhält sich Seidels Malerei durch die tonige Tiefe seines Dreiklanges. Technische Experimente selbst meisterlichster Fertigkeit lassen sich aber nicht zum Stil erheben, der formale Ansprüche auf zeichnerisch-rhythmische Komposition und malerische Absichten zugleich befriedigt. Skizzen sind Versuche, welchen glückliche Umstände zu einer reineren Offenbarung künstlerischer Wünsche, oft hoffnungsloser Wünsche helfen können. Waren sie in der Kunst August Seidels lediglich Befreiungsabsichten einer gepreßten Romantik, die den Drang ihres Herzens in den düstersten Stimmungen aus-

leben wollte und dafür die Constablesche Technik als besonders geeignet ansah, oder waren sie wirklich schon bewußte Äußerungen eines von unerhörter Klarheit der Augen und des Verstandes geleiteten malerischen Gefühls, dessen Ausbildung verkümmerte? Oder letzten Endes beides, Beweise romantischer Sehnsucht und optischer Begabung, modern und unmodern, unpersönlich und persönlich zugleich, Wortführer gegen und für die Verleihung des Kranzes der Unsterblichkeit an diesen merkwürdigsten unter allen Münchener Landschaftern des neunzehnten Jahrhunderts? Wir können es nicht entscheiden.

Denn sobald August Seidel die Ausführung größerer Ölgemälde unternahm, verlor er den Boden unter den Füßen. Meist wohl erst in späteren Jahren entstanden, stellen sich seine großen Landschaften höhere Aufgaben, als sie dem Landschaftsmaler zu lösen möglich sind. Man kann nun einmal nicht gut malen, gut zeichnen, eine flotte Technik besitzen, gefällig sein, und doch eigenes Stilgefühl bewähren, im Rahmen einer Schule bleiben und gegen ihre Vorschriften handeln, ein Motiv wählen, weil es nun einmal sein muß, und dann dieses Motiv willkürlich ummodeln, eine besondere Farbigkeit annehmen, aber im Herkömmlichen behandeln, impressionistisch und romantisch, klassisch und modern, lyrisch und dramatisch sein. Das ist zu viel verlangt. Es geht nicht an, Reflexe einer bis zu Daumiers bitterer Monumentalität, die im kleinsten Format erkenntlich bleibt, gesteigerten malerischen Natürlichkeit aufzufangen und sich zugleich einer weichlichen Stimmungssentimentalität zuzukehren, die an und für sich sehr reizend und gewiß berechtigt sein kann, wie andere aus der Zimmermannschule hervorgegangene Münchener Landschafter erweisen. Für das Metier ist uns August Seidels großes Talent viel zu gut. Seine früheren Studien verpflichten sein Künstlertum auf Versprechungen, deren Einlösung er schuldig blieb. Brauchte er Beifall, fehlte er ihm, und fand er ihn eher bei der Produktion großer Bilder? Es scheint nicht. Aber es wurde in München üblich, daß man den Willen der Konvention unterordnete. Es mag August Seidel ein schmerzlicherer Verzicht gewesen sein, als er seine Umgebung merken ließ. Von der Primamalerei



Abb. 46 · August Seidel, Kleine Sandgrube



Abb. 47 · Adolf Lier, Heimkehrende Schafe



Abb. 48 · Adolf Lier, Heuernte



Abb. 49 · Adolf Lier, Fähre

und der zu flockiger Manier des Auftrags gewordenen flüssigen Technik wollte er nicht lassen. Auch seine großen Bilder sind schon von weitem an dieser Technik und einer wuchtenden substantiellen Breite zu erkennen, in den Farben herrscht nunmehr ein leichtglasiges Blau und ein nicht entfernt zu Schleichs silbrigen Tönen in Vergleich zu bringendes staubiges Grau vor. Wer Seidels frühere Bilder nicht kennt, oder Beziehungen zwischen Barbizon und München selbst da wittern will, wo sie gar nicht vorhanden sind, wird zweifellos selbst neben Schleich und Lier den „fertig" gemalten repräsentativen Werken Seidels hohe Achtung entgegenbringen. Er ist ein sehr schwer zu durchdringender Künstler, der nicht mit der Phrase abgetan werden darf, er sei Romantiker und Realist. Sein Dualismus unterliegt, weil dieser im Streben nach Farbe nicht mit der Form einig zu werden und im Streben nach Form nicht mit der Farbe sich durchzusetzen vermochte. Die Problematik seiner künstlerischen Natur ist sehr differenziert, und daher ist die Beschäftigung mit seiner über Rottmann zurück- und über Stäbli hinausgreifenden Kunst für eine von psychologischen Erwägungen geleitete Forschung viel genußreicher, als die Betrachtung der von Schleich und Lier gewählten einfacheren Pfade. Von August Seidel ist man zu sagen berechtigt: der deutschen Landschaftsmalerei fehlte im richtigen Augenblick ein Meister wie Constable, und der Münchener Landschaftsmalerei ein Lehrer wie Dahl, August Seidel wäre beider größter Schüler geworden.

Adolf Lier

Einzelne Historiographen der Münchener Malerei um das Ende des vergangenen Jahrhunderts pflegen mit großem Stolz und mäßigem Recht verschiedene Künstler Münchens mit ihren auf ähnlichen Wegen schreitenden, aber bedeutenderen Genossen in Frankreich zu vergleichen. Sie bringen Carl Spitzweg gerne mit Diaz zusammen und suchen Eduard Schleich durch François Daubigny zu erklären. Vor allem beliebt, ohne Zweifel auch gerechtfertigter als die anderen Parallelen und daher glücklicher gewählt, ist die Gegenüberstellung von Jules Dupré, dem heimlichen Dichter von Isle d'Adam, und Adolf Lier, der unter den Münchener Landschaftern die gleiche gesonderte Bedeutung besitzt, wie sie Dupré für die Meister von Barbizon zugesprochen werden muß. Diese beiden Maler sind nun in der Tat erklärte Realisten und zugleich auch bewußte Romantiker. Dieser hier neu auftretende Dualismus gewinnt sich Richtung und Ziel in der Form, in der er seinen geschlossenen Ausdruck findet, einer durch die zwingende Natürlichkeit der äußeren wie der inneren Offenbarung gleich lebensvollen Landschaftsdarstellung, deren Ausführung, allzu abhängig von überlegten koloristischen Neigungen, die Wirklichkeit abermals zugunsten des Ateliers verdrängt. Den Unterschied zwischen Lier und Dupré, zwischen München und Barbizon mag die Erwähnung bezeichnen, daß Dupré unter seinen Freunden gewiß die wenigst ursprüngliche, am meisten im Konventionellen befangene künstlerische Persönlichkeit gewesen ist, während Lier in genau der nämlichen Haltung als Maler die Münchener Landschafter seiner Generation an Selbständigkeit weit überragte.

Noch aus einem anderen Grunde darf die Zusammenstellung der beiden

Namen Dupré und Lier gestattet werden. Lier war in Isle d'Adam Duprés Schüler, und beide Künstler haben damals innige Freundschaft geschlossen. Von den vielen Fäden, die zwischen der Münchener und der französischen Kunst sich gesponnen haben seit den Besuchen der Schleich, Spitzweg und Teichlein in Paris, konnte dieser die stärkste Dauerhaftigkeit erweisen. Diesem Bündnis haben die Münchener Landschaftsmaler die endgültige Erlösung von der spitzen Pinselei der novellistischen Wiener Kunst und dem zerfließenden Helldunkel der holländischen Kleinmeister zu danken. Über Schleich hinaus gelangte insbesondere Lier zu einer klaren und schönen Freilichtmalerei, die nach seiner Rückkehr aus Frankreich in München vorbildlich wurde und nun ein Menschenalter hindurch in den verschiedensten Schwankungen der einzelnen Begabungen die oberbayerische Landschaft geschildert hat. Aber es ist zu sagen, daß bei allen gefälligen Vorzügen dem Publikum gegenüber ein solches Schaffen, das sich auf die überlegte Anwendung des harmonischen Vortrags einstellt und die Wirklichkeit durch koloristische Interpretation abändert, niemals ganz groß und bedeutend sein kann, da es des naiven Erlebnisses nicht teilhaft ward. Die höchste Vollkommenheit der Landschaftsmalerei muß etwas von der Einfalt und sinnlichen Gegenwärtigkeit des Volksliedes besitzen. Diese wichtige Tatsache scheint mit sehr wenigen Ausnahmen vor allem jenen Münchener Landschaftern verborgen geblieben zu sein, die Lier folgten, zwar einen allgemeinen Erfolg als populäre Künstler davongetragen haben, aber als Eklektiker und Routiniers betrachtet werden müssen. Adolf Lier war gerade noch eben rechtzeitig nach München gekommen, um vor diesem Schicksal bewahrt zu bleiben.

Dem längstvergessenen alten Münchener Genremaler Carl Adolf Mende, einem richtigen Vorläufer Defreggers, gebührt das Verdienst, Lier dem begonnenen Architektenberuf, dem er in Basel nachging, abspenstig gemacht und ihn nach München gelockt zu haben. Hier kam Lier in den Hochbetrieb der Zimmermannschule. Die Reorganisation der Akademie nach der Übernahme des Direktoriums durch Wilhelm von Kaulbach war eben im Gange, und da Lier weder an ihm noch an Philipp Foltz Gefallen fand, schloß er sich endlich nach langen Zweifeln an Richard Zimmermann, Alberts

Bruder, näher an. In dem Durcheinander, das in der Münchener Künstlerschaft vor dem Auftreten Pilotys herrschte, war es sehr schwer, eine sichere Richtung einzuhalten. Sehr lange scheint es Lier bei Zimmermann nicht ausgehalten zu haben.

Wir müssen ungefähr zehn Jahre annehmen, die Lier mit einer wechselvollen Tätigkeit verbrachte. Seine frühen Arbeiten stehen ohne persönliche Ansprüche in der Gefolgschaft der dekorativen, teils von der Wiener Schule, teils von Zimmermann abhängigen Richtung der Münchener Landschaftsmalerei um 1850. Sie sind bunt, klebrig gemalt, aber schon geschickt in ihr mittelgroßes Format eingeordnet und mit außerordentlichem Geschmack arrangiert. Auch Lier wählt sich mächtige Buchen und riesenhafte Eichen, um deren Kronen die Strahlen der Sonne spielen, als Gegenstand seiner Malerei, und im Vordergrund ruht auf blumiger Wiese der Schläfer unter rotem Schirmdach, oder Hirt und Herde ziehen nach Hause. Von dieser unerfreulichen Gepflogenheit der Staffage hat sich Lier selbst in seiner späteren Zeit nicht freigemacht. Solche Bilder gehen sicher nicht auf Studien im Freien zurück. Konvention und das allgemeine Beispiel haben alles realistische Begehren zurückgedrängt. Der anekdotische Plauderton seiner Landschaften verhüllt vor unserer Aufmerksamkeit die Unrast und die inneren Kämpfe ihres Schöpfers. Halbheit, Mangel an Energie und Mangel an klugem Zuspruch ließen so die Zeit vergehen.

Erst im Sommer 1861 gewann Lier es über sich, nach Paris aufzubrechen. Er fühlte sich im Treiben der Riesenstadt sehr unbehaglich. Einer der wenigen erhaltenen Briefe berichtet die Erfahrungen des Reisenden: „Ich freue mich sehr, daß ich Gelegenheit habe, Paris mit seinen Kunstschätzen und was darin geschaffen wird, kennenzulernen, und was die Hauptsache ist, ich bin überzeugt, daß die Reise auch von großem Nutzen für mich sein wird. Hauptsächlich ist es durch Anschauung, wo man hier unendlich viel Anregung hat und lernen kann. Die Sachen, die dem Künstler zu kopieren geboten werden, bestehen hauptsächlich in Genre- und Historienbildern, imbezug auf Landschaftsmalerei ist nichts so bedeutend, daß ich mich dadurch veranlaßt fühlte, noch länger hierzubleiben. Besonders ist im

Louvre, welcher sonst herrliche Schätze hat, wenig Landschaftliches von bedeutendem Interesse. In den Kunsthandlungen sind oft sehr schöne Bilder neuerer Meister ausgestellt. Aber wie ein Vogel nach der Luft, und wie ein Fisch nach Wasser, so sehne ich mich wieder einmal nach Ruhe und Einsamkeit. Alles, was die Welt bietet, kann der Fremde hier in Paris haben, ich glaube, es gibt keinen Genuß, den man sich hier nicht verschaffen könnte, aber Ruhe gibt es hier nicht, Einsamkeit noch viel weniger. Wie oft denke ich an unsere hübschen Spaziergänge im Wald und unsere schönen Spazierfahrten auf dem Chiemsee nach dem Gamszipfel. Diese herrlichen Stunden voll innerer Gemütsruhe und glücklicher Zufriedenheit, die gibt es hier nicht in diesem ewigen Wechsel von Zerstreuungen und Vergnügungen aller Art, darum könnte ich hier nicht leben, denn ich würde verschmachten inmitten aller Pracht und Herrlichkeit, die mich umgibt." Schon nach zwei Monaten trat Lier die Heimkehr an, nachdem er in Havre und Etretat das Meer geschaut. Der Weg führte ihn durch Belgien nach Düsseldorf, wo er von den Mitgliedern des Malkastens freundlich aufgenommen wurde und sogleich mit Oswald Achenbach und August Weber herzliche Beziehungen schloß. Diese beiden gefeierten Landschafter veranlaßten Lier, einige Zeit bei ihnen zu bleiben, bis eine rasch begonnene Arbeit vollendet war, die mit den Werken der Düsseldorfer Meister zur Ausstellung gelangte. Fast scheint es, als ob Lier den Verlockungen erliegen sollte, die ihn rasch an die zukunftsfrohe Malerstadt am Rhein fesselten. Jedenfalls ist der Einfluß nicht zu übersehen, den Achenbachs Koloristik nunmehr für immer auf seinen Münchener Verehrer geübt und den dieser auch nach der Lehre in Isle d'Adam nicht verleugnete.

So lebte Lier in den folgenden Jahren ganz im Widerstreit seiner Erinnerungen zwischen Düsseldorf und Paris. Noch waren seinem zaghaften Wesen die Meister von Fontainebleau unnahbar erschienen. Eine flüchtige Beziehung zu Jules Breton vertiefte sich nicht. Dafür forderte die Vorbildlichkeit der holländischen Landschafter im Louvre immer dringlicher eine Wiederholung der allzurasch abgebrochenen Studien. Im Frühjahr 1864,

nachdem er wiederum seine Kräfte in vergeblichem Suchen vergeudet, ging Lier zum zweiten Male nach Paris, für ein volles Jahr, dessen winterliche Hälfte ihn bei Dupré in Isle d'Adam sah.

Bei diesem Unterricht dürfen wir nun nicht sagen, daß Lier, von den Lehren Duprés erfüllt, diese ganz einfach übernommen und später nach München gebracht hätte. In der schönsten Schilderung des Waldes von Fontainebleau, welche sich in Flauberts éducation sentimentale findet, schließt der lange beschreibende Abschnitt mit den schlichten Worten: „Die Natur hatte Friedrichs Glück gesichert, und er war überzeugt, es nun bis an sein Lebensende zu behalten." Solcher Art waren die Empfindungen, die Lier in Isle d'Adam beherrschten. Die Harmlosigkeit des Landlebens an der Oise und der ständige Verkehr mit der Natur waren für die ein wenig sentimentale Innerlichkeit seines Anschlußbedürfnisses willkommene Zugaben. Der verehrte Meister im Dorfe trat ihm als hilfreicher Dolmetsch „des Busens Rätsel zu entsiegeln" zur Seite. In ihrer verschiedenen Auffassung der Natur zeigt sich dann der Gegensatz zwischen Lier und Dupré. Man hat den Franzosen den Tragiker von Fontainebleau genannt. Seiner Schwermut stellt der Deutsche, der Weltschmerz und Resignation erst in den späteren Jahren seines Lebens kennenlernte, begeisterungsfreudige, vollblütige Sinnlichkeit entgegen.

Im Anschluß an den Aufenthalt in Isle d'Adam begab sich Lier nach England und Schottland. Hier führten persönliche und verwandtschaftliche Verbindungen zu einer Annäherung an den englischen Landschafter Birket Foster, der kurz vorher auf sein Landgut nach Surrey übersiedelt war und eben mit seinen auf die süßliche englische Romantik angepaßten Holzschnitten einen beispiellosen Erfolg erreicht hatte. Gleich seinem stolzen Vorbild, dem Dichter William Wordsworth, konnte Birket Foster von sich rühmen: „froh erkenne ich in der Natur und in der Sinnensprache den Anker reinsten Denkens, die Ernährer, die Führer und die Wächter meines Herzens", und die puritanische Einfachheit des Apostels des country-life wirkte derartig ergreifend auf den freiheitlichen überschwenglichen Deutschen, daß er sich den Gefahren



Adolf Lier

einer solchen Beschaulichkeit allzuwillig überließ. Das Lieblingsbuch der damaligen five o'clocks, die „Pictures of english landscape" von Birket Foster mit begleitenden Gedichten Tom Tailors wurde der unzertrennliche Begleiter Liers für seine Zukunft. Es war ihm wie ein künstlerisches Brevier, dem er eine geradezu biblische Anbetung widmete. Die Fosterschen Holzschnitte sind mehrfach Grundlagen für Liers landschaftliche Kompositionen geworden. Wieder einmal unterlag die Empfindsamkeit eines deutschen Künstlers dem literarischen Appell!

Es ist für die Entwickelung der weiteren Münchener Landschaftsmalerei sehr wichtig, sich immer gegenwärtig zu halten, wie nahe Lier mit Achenbach und Birket Foster verknüpft ist. Dennoch brachte er reichen Gewinn aus der Fremde heim. Er kehrte als fertiger Künstler nach München zurück. In einer zweiten, mittleren Periode seiner künstlerischen Tätigkeit, die wir nach der ersten dekorativ-münchnerischen anheben lassen und gleichfalls ein Jahrzehnt dauern lassen können, hält Lier, französisch-pleinairistisch schaffend, des Umfanges seiner Begabung kundig, aufmerksam innerhalb derselben an einer nur zögernd den Natureindruck zum ausschließlichen Stimmungserlebnis steigernden Kunst fest. Doch huldigt er einer von koloristischen Feinheiten

erfüllten Malerei, und hier hat Lier wieder von Dupré gelernt, dessen bekanntes Wort, daß die vor der Natur gewonnene Impression nur ein Schwamm sei, den man erst im Atelier ausdrücken müsse, von Lier buchstäblich befolgt wurde. Wie eine glückliche Ausnahme steht in Liers Werk der kurz vor jener Zeit geschaffene „Steinbruch vor Paris", der vielleicht die stärkste Einfühlung deutscher Malerei in die Formel der französischen Landschaftsschule bedeutet. Die Farbigkeit der Lierschen Palette und die Anwendung lebhafter Kontraste, die durch die atmosphärische Weichheit des nach der Vorschrift der Schule von Barbizon sehr liebevoll behandelten Firmamentes gehoben werden, erreichen bald die langersehnte und endgültige Sicherung seiner künstlerischen Persönlichkeit. Ihre koloristische Besonderheit zu vollenden, beginnt immer umfassender der warme lichtbraune, zunächst an Schleich mahnende Ton aufzutreten, der nicht mehr natürlich und mitunter theatralisch den ganzen koloristischen Aufbau Lierscher Landschaften wie von goldenen Flammen durchleuchtet zeigt. Solche Farbenspiele gibt es auf der oberbayerischen Hochebene, im Frühling und im Herbst, wenn der Föhn von den Bergen zur Donau streicht. Bis zum äußersten Rande angefüllt mit Sonne, Wärme und Glanz, zeigen diese schon der Reife Liers nach seiner Heimkehr aus Frankreich angehörenden, von Anklängen an Achenbachs Manier abermals betroffenen Bilder stets ein für koloristische Wirkung geeignetes Motiv. Ähnliche Szenerien bieten sich vielfach in Oberbayern: ein freier weiter Blick über wellige Flächen, moorig schwarze Niederungen von Krummholz umstanden, aus denen sich da und dort ein Baum höher heraushebt, über Weiden und Äcker, mit kleinen Bächen durchsprengt, in der Mitte Stadel und Scheunen, ferne im Dörfchen der Kirchturm und dahinter die Berge. Darüber in lichter Durchsichtigkeit der von dünnen Wölkchen bezogene Himmel. Das Allgemein-Zutreffende des oberbayerischen Landschaftstypus ist besser ergriffen als von Eduard Schleich. Wie die Kunst dieses Meisters ist auch Liers Malerei durch die Herzlichkeit der Freude an allem geweiht, was er in diesem köstlichen Winkel deutschen Landes schauen darf. Lier erzählt keine Novellen und hält keine mystischen Predigten. Er



Abb. 50 · Adolf Lier, Steinbruch bei Paris



Abb. 51 Johann Sperl, Wiesenlandschaft



Abb. 52 · Johann Sperl, Bauernhäuſer



Abb. 53 · Sperl und Leibl, Bei Kutterling

fällt wohl in den Ton des Lyrikers, der das geheime Leben des Waldes besingt. Er malt „Bilder" und darf nicht den Impressionisten zugerechnet werden. Aber er überläßt auch die „schönen Aussichten" lärmenden Schwätzern und winkt zu reizvollen Überraschungen, die das spähende Auge des Malers gefunden. Die Freude des Schauens und die Freude des Malens stehen sich also in der Kunst Adolf Liers mit den gleichen geteilten Ansprüchen gegenüber wie in der Kunst Eduard Schleichs. Doch hat bei Lier die Freude des Malens den Ausschlag gegeben. Die Einheitlichkeit der Stimmung ruht bei ihm genau so gut auf dem Gleichmaß der Distanz zu den realen Werten der Bildmäßigkeit als auf der seelischen Mitempfindung. Darin ist Lier als Schüler Duprés moderner als die übrigen Münchener und die übrigen deutschen Landschafter, die man mit ihm zugleich nennt, Bennewitz von Loefen und Gleichen-Rußwurm.

Die Rücksicht auf das Format ist um 1870 das Arkanum der Münchener Kunst. Überlegte Proportionsberechnung, Takt und koloristisches Feingefühl haben im mittelgroßen Rahmen damals Vortreffliches geschaffen. Romantische Absichten treten zurück. Die Schwächen einer durch die Beschränkung des Ateliers bedingten Darstellung verlieren sich durch die Gefälligkeit der Koloristik. Sie verschwinden nicht. An der Spitze der in dieser Hinsicht hervorragenden Maler in München steht Adolf Lier. Es ist falsch, ihn nach seinen großen Museumsbildern zu beurteilen. Im Anfang der durch baldige Erkrankung und frühen Tod abgeschlossenen letzten Periode seiner Kunst, die in eine dunklere, gelb und grau in spritziger Bravour vorgetragene Kompositionsmalerei übergeht, sind einzelne Meisterwerke Liers entstanden, die nur den Naturausschnitt in stimmungsvoller Wiedergabe zeigen. Ist hier auch das stark vorhandene Wirklichkeitsgefühl immer ein wenig von wesensfremden Beziehungen geleitet, es trat doch so überraschend auf, daß Lier nur durch sein Erscheinen auf der großen Ausstellung von 1869, wohin er seine französischen Freunde geladen zu haben ein besonders rühmenswertes Verdienst hat, alle die vielen Münchener Panoramisten von Anno dazumal vertrieb. Von nun an wurde sein Name mit Eduard Schleich zusammengenannt.

Der große Erfolg seiner Kunst veranlaßte Lier zur Begründung einer Schule. Baisch und Poschinger, Schönleber und Wenglein haben seine Tradition weitergeführt. Vor allem ist hier Fritz Schiders aufsteigendes Talent zu nennen, der als einziger aus dem Leiblkreise der Schule Liers angehörte und trotz seinem persönlichen Gefühl für den impressionistischen Charakter der Landschaft doch einige Zeit ganz und gar von Liers Atelier abhängig geblieben ist.

Als Lier seine Schule wieder schloß, zog es ihn mit besonderer Macht hinaus ins Freie. Wie Wilhelm von Kobell wurde er ein ausgezeichneter Kenner der bayerischen Voralpen. Zu Hause, in seinem geräumigen Atelier in der Schwanthalerstraße malte er nur mehr Verklärungen der Heimat, die er vor den Toren Münchens gefunden hatte, und die er mit unbeschreiblicher Liebe umfaßte, indem er hier die Träume des Waldes von Fontainebleau zu Ende spann.

Johann Sperl

Als ein köstliches Geschenk in ihrem einsamen Leben haben die drei größten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, Marées, Leibl, Feuerbach, die treue Freundschaft dreier verständnisvoll und gütig gesinnter Menschen gewonnen, deren Teilnahme ihr Schicksal zu erleichtern als Lebensaufgabe empfand, deren Taktgefühl ausgleichend zwischen ihrem Künstlertum und der Welt vermittelte. Hans von Marées begegnete dem großherzigen Philosophen Konrad Fiedler, der mehr ahnend als wissend seine Größe erfaßte, Anselm Feuerbach schloß sich dem in seinem Schatten weiterlebenden Kupferstecher Julius Allgeyer an, und Wilhelm Leibl erhielt in dem bescheidenen Maler Johann Sperl einen Genossen, dessen eigene Begabung er selbst vor anderen erkannte und schätzte. In der Verbindung zwischen Leibl und Sperl ist die Distanz der künstlerischen Kräfte geringer, als man einstens angenommen hat. Das zurückhaltende stille Wesen Sperls, mit dem er sich gerne hinter dem Freunde versteckte, war Ursache seiner erst mit dem Tode Leibls, und auch da nur sehr langsam wachsenden Anerkennung, die er als ein vollbürtiger Meister der deutschen Landschaftsmalerei in jeder Hinsicht verdient. Man sucht wohl sehr mit Unrecht zunächst die genrehafte Einstellung in den Bildern, die Sperl gemalt hat, und übersieht die Klarheit seiner tonigen Farbenkraft neben der lieblichen, nur von einem feinen Glanz dichterischer Empfindung überschienenen Realistik seiner Darstellung. Sperl bietet ein vorzügliches Beispiel, wie weit der paysage intime poetisch verklärt werden kann, ohne völlig romantisch zu werden, und ebenso, wie weit das Motiv als solches durch staunenswürdige künstlerische Wiedergabe, vielmehr durch scharfe Erkenntnis der Spannung in der bildmäßigen Geschlossenheit des Naturausschnittes

aller gegenständlichen Nebendinge entkleidet werden muß, um unbedingt natürlich und gleichwohl reizvoll zu bleiben. Kommt noch hinzu, daß eine anfangs von der hohen Kultur des Münchener Ateliers genährte, später immer lockerer und weicher, impressionistisch belebte, aber nicht durchaus impressionistisch durchgeführte Technik dieser Kunst einen besonderen Halt gegeben hat, so kann die Vorstellung vom Ernst und vom Wert dieses im Leben knorrigen und rauhen, in seinem Schaffen sanften und holden Malers für gerundet gelten. Sperl ist freilich kein Münchener Landschafter in dem Sinne, daß er seine Zugehörigkeit zu einer der vielen in seinen Mannesjahren schon bestehenden Gruppen jemals zu bekunden gedacht hätte. Man hat ihn stets als einen außerhalb der offiziellen Landschafterkreise stehenden Künstler angesehen und damit recht getan. Aber seine Betrachtungsweise der oberbayerischen Hochebene ist so originell und so unmünchnerisch, daß er neben Schuch und neben Trübner, der sich schon mit seinen ersten Bildern vom Chiemsee zum bedeutendsten oberbayerischen Voralpenlandschafter erhoben hatte, als der beste Repräsentant der im Leiblkreise vertretenen Gesinnung auftreten kann. Zudem zeigt sich bei Sperl vielleicht noch deutlicher als bei Trübner ein guter Einfluß der lebendigen, wenngleich auf einem Umweg herübergeleiteten, naturalistischen Ausdeutung der von den Romantikern scharf abgeschwenkten späteren französischen Landschaftsmaler.

Die Münchener Kunstausstellung von 1869 hatte der Landschaft ihren durch die dekorative Theatralik der Pilotyschule geschmälerten Platz wieder eingeräumt. Schleich und Lier gelangten zur Höhe eines unbestrittenen Ruhmes. Auch für die Landschaftsmalerei hatte also das Atelier gesiegt. Aber Courbet hatte den Bruch zwischen Leibl und seinem Lehrer Ramberg veranlaßt. Szinyei-Merse malte bereits impressionistische Landschaftsskizzen von einer erstaunlichen Keckheit des Vortrags und stellte sich Beleuchtungsprobleme, wie sie Monet erst zehn Jahre später zu beachten begann. Dann kam Schuch dazu mit seiner wienerisch graziösen Geschmeidigkeit in seinen Farbenzusammenstellungen und zeigte die ersten Landschaften in der tiefgrün-tiefbraunen Skala des abendlichen Ausruhens. Endlich aber erschienen die

Frankfurter, Victor Müller, Scholderer, der Manets Ateliertradition nach München verpflanzte und für die letzten Rambergschüler ein wichtiger künstlerischer Mentor gewesen ist, weiter Hans Thoma und Louis Eysen. Dieser immer noch lange nicht genug gewürdigte vornehme Künstler brachte die ersten wirklich brauchbaren Anleitungen des Pleinair nach München und eine elegante flotte Technik, die noch dem alten Trübner Worte höchster Anerkennung abnötigte. Es ist bisher weder bemerkt noch entsprechend historisch festgelegt worden, wie viel diese Solidarität des Frankfurter Kreises auf die Münchener Kunst eingewirkt hat. Leider sind die Mitglieder dieses Kreises, der wechselseitig mit den Genossen Wilhelm Leibls Anregungen tauschte, nach Victor Müllers Tode ebenso rasch auseinandergegangen wie der Leiblkreis. Dieser doppelte Verlust, den die Kritik jener Zeiten ohne jede weitere Bemerkung zuließ, wie in Thomas Lebenserinnerungen zu lesen ist, war der Beginn des Niedergangs der Münchener Kunst.

Über diesen Malern allen stand nun Wilhelm Leibl. Es ist nicht ganz genau anzugeben, wie im einzelnen der Genius des Meisters des Frau-Gedon-Bildnisses auf seine Freunde eingewirkt hat. Die Gefahr liegt nahe, ihn zu überschätzen, statt achtzuhaben darauf, wie doch schon Alt und Schider, Hirth du Fresnes und Sperl ihre eigenen guten Talente aus sich selbst und zudem aus den von ihnen allen richtig eingeschätzten Elementen der guten Münchener Lokaltradition fortbildeten. Leibls Größe besteht — im Gegensatz zu Rahl — im Beispiel, weit weniger in der kritischen Ermahnung, so wenig sich auch dieses kraftvolle Temperament scheute, seine Meinung in vollster Deutlichkeit auszusprechen. Was damals in München geschaffen wurde, ist die Höchstleistung einer vorher und nachher in dieser Stadt nicht mehr gegebenen und nicht mehr zusammentreffenden Fülle von außerordentlichen, verschiedenartigen, aber in einer Auswirkungsbereitschaft nebeneinander stehenden Begabungen, die im Grunde weniger in gemeinsamem Kampf als in einer gemeinsamen Abkehr sich gefunden hatten und daher eines eigentlichen Führers nicht bedurften, wozu sich auch Leibl nicht im mindesten geeignet hätte.

Sperl war schon von der Zeit bei Ramberg her mit Leibl befreundet. Als der größere Mitschüler fortging, hielt er weiter aus. Dann näherte er sich Eysen und Thoma. Die Lebhaftigkeit des Frankfurters und die Verschlossenheit des Schwarzwälders mochten ihn in gleicher Weise anziehen. Eysens Landschaftsstudien mit ihrem bläulich versilberten Grundton und ihren klaren freien Durchblicken stehen Sperl nahe. Als Leibl nach Schondorf ging, blieb Sperl in München. Er malte kleine Genrebilder, deren Realistik, besonders in der immer vorzüglich durchgeführten Milieuschilderung, schon von der Süßlichkeit der zur gleichen Zeit in München zur Mode gelangenden Novellendarstellung sich weit entfernt hält. Das Zinngerät im Gestell, die Bilder an der Wand, das Geschirr auf dem Tisch, alle Einzelheiten sind in delikater Sorgfalt wiedergegeben, und die Ausblicke aus den offen stehenden Fenstern auf blumengefüllte Gärten deuten schon die nächste Stufe der Entwickelung voraus. Die Annäherung war so weit gediehen, daß es für Sperl nur eines ganz leichten Anstoßes bedurfte, um aus der Stube hinauszutreten in die freie Landschaft. Den Übergang bilden Blumenstilleben von einer perlmutternen Altmeisterschaft, vollendet bis ins Letzte, an Rachel Ruysch und den Blumenbruegel erinnernd, und gleichwohl im Streben nach einem geschlossenen Stil nicht minder bemerkenswert als ähnliche Bilder französischer Meister.

Im Jahre 1881 beginnt das Zusammenleben von Sperl mit Leibl. Erst in Aibling, dann in Kutterling. Julius Mayr schildert in einem besonderen Kapitel seiner unentbehrlichen Biographie Leibls den Verkehr der Freunde. Mit Leibl wächst auch Sperl. Die Konvention der Münchener Schule ist wie mit einem Wurf abgetan, Erinnerungen aus Nürnberger Anfängen in den Winkeln und Höfen mittelalterlicher Häuser kommen aus der Tiefe des Gedächtnisses herauf und geben dem gebräunten Getäfel der Bauernstuben und Altanen eine geheimnisvoll vergangenheitstreue Substanz, die mit einem aller Spielerei und koketten Eklektik feindlichen Realismus der Malerei zum entschiedenen Ausdruck gelangt. Und nun entstehen die ersten jener glücklich der Natur abgelisteten Landschaften, die getreue farbenfrohe

Wahrnehmungen vor der oberbayerischen Voralpenlandschaft in ihrer herben und, wenn die Sonne scheint (Sperl läßt sie sehr gern scheinen), verklärenden Schönheit bilden, dabei aber gleichzeitig kostbare Dokumente eines die ernsten Geheimnisse der Natur in unausgesetzter Beobachtung erlauschenden Seelenlebens sind. Diese schlichten Landschaften mit ihrem immer lichteren Wiesengrün, den sorglich abgemalten Dämmen und Beeten, einer weiten Fläche vor den flüchtig angedeuteten Bergen müssen jedem Beschauer einen nachhaltigen Eindruck machen. Es gibt nur wenige Landschaften, die man mit einer so tiefen inneren Beglücktheit betrachten kann wie sie. Woher kommt das? Gewiß weil hier die Bescheidenheit des Malers alle Impulse persönlicher Art zurückgewiesen hat. Sperl entfernt sich durchaus von der dekorativen Landschaftsmalerei, wie sie zu Beginn der achtziger Jahre die Dachauer mit Dill und Hölzel an der Spitze einführten. Man merkt es seinen Bildern an, daß eine durch viele Jahre erprobte Sicherheit des Auges über ihnen gewaltet hat. Vulgär gesprochen, möchte man sagen, daß dieser alte vortreffliche Jägersmann sich zeitlebens bemüht hat, der Natur „auf ihre Schliche zu kommen". Dabei ist die Art der Malerei trotz aller objektiven Vorliebe dank ihrer Vermeidung stilistischer Einstellung nicht im geringsten mit den Nazarenern zu vergleichen, und sie hat auch weder zu Haider und Lugo, noch zu der altdeutschen Novellistik Thomas eine Beziehung. Treu und anspruchslos leistet sie in ihrer schönen Beschränkung auf diese beiden Eigenschaften Vorzügliches. Eine technische Bravour von bester Leiblscher Schulung verbindet alle die vielen liebevoll studierten Einzelheiten in einer festgefügten Tonschönheit. Manche Bilder hat Sperl mit Leibl zusammen vollendet. Da hat dann Leibl die Figuren hineingemalt, sich selbst neben Sperl auf der Hühnerjagd, den getreuen Perdrix zur Seite, oder den alten Jäger mit seiner Pfeife, im Beginne des Aufbruches, und die Mädchen vor dem Gang zur Heuernte. Organisch sind ihm diese Kunststücke außerordentlich gelungen: wer es nicht weiß, wird schwerlich erkennen, daß hier zweierlei Hände malten. Eine eigene Neigung besaß Sperl für Leibls Gärtchen mit der Laube und dem Blumenflor. Nur

hier hat er, dem Gefühl untertan, das ihn zu dem Freunde in lebenslänglicher Dankbarkeit aufblicken ließ, ein ganz kleines Tröpflein romantischen Öles mit einfließen lassen, als er den Platz malte, an dem Leibl sich gerne aufhielt. Und gerade auf diesen Bildern ist er der impressionistischen Erkenntnis nicht so zurückhaltend gegenübergestanden wie auf seinen übrigen Landschaften und Interieurs. Volle Sonne gleißt in hellen Flecken über die Blumenbeete, die in der Hitze des Sommertages seufzend zu erzittern scheinen. Wie ein Rausch von Wärme und Leben, wie ein aufleuchtender Schwall kosmischer Macht dringt die Fülle des farbigen, malerischen Erlebnisses an unser Gesicht. Hier reicht die Kunst Johann Sperls der Kunst Wilhelm Leibls die Hand.

Es gibt eine Photographie der beiden Freunde, wie sie auf der Bank vor ihrem Atelier sitzen. Leibl zur Rechten, zurückgelehnt, die Pfeife im Munde, links Sperl, ungeduldig abwartend, vorgeneigt. Man merkt beiden an, wie unbequem ihnen dies Attentat war. Dennoch ist die Aufnahme vorzüglich, denn sie läßt Zusammengehörigkeit und Eigensinn beim ersten Blick erkennen. Es war für beide ein Glück, daß sie sich gefunden hatten. Abseits vom Treiben der geschäftigen Künstlercliquen blieb ihnen ihre Freundschaft wie ein Tempel, in den sie sich ohne Gram und Bitterkeit zurückziehen konnten. Denn hier wahrten sie als Symbol ihres Zusammenhaltes den Glauben an den Ernst und an die Dauer ihrer Kunst.



Abb. 54 · Josef Wenglein, Im Moor



Abb. 55 · Fritz Schider, Der chinesische Turm

Toni Stadler

Adolf Lier hatte der Landschaftsmalerei in München die Gleichberechtigung zurückerobert, die ihr unter der Herrschaft Carl von Pilotys und seiner Anhänger verlorengegangen war. Eduard Schleich bewährte sich in der Achtung, die man ihm von allen Seiten entgegenbrachte, und erfüllte als der offizielle Vertreter der Münchener Landschafter gutwillig repräsentative Pflichten. Seine Malerei war zu persönlich, um eine Schule zu verantworten, wenn sie auch äußerlich nachgeahmt wurde. Der vielgefeierte Josef Fischbach aus Salzburg, ein ausnahmsweise mit Recht heute Vergessener, war 1860 nach München gezogen und bemühte sich vergeblich, Zimmermann zu ersetzen. Lier vereinigte unter seinen Jüngern bald alle Landschafter, die in ihrer Verehrung für Schleich keinen anderen Weg fanden als zu ihm, sammelte einige Nachzügler der Zimmermannschule, die nach der Berufung dieses Künstlers nach Mailand von dem Schweizer Johann Gottfried Steffan nicht mehr lange fortgesetzt worden war, und holte endlich neue Zöglinge zu sich heran. Als Krankheit ihn veranlaßte, seine ersprießliche Tätigkeit aufzugeben, traten Hermann Baisch und Josef Wenglein an seine Stelle. Beide gute Begabungen weit über das Maß des Durchschnittes hinaus, gaben sie in ihren Bildern die Tradition Liers in einer vortrefflichen Durchbildung und mit charakteristischen Unterscheidungen. Baisch trat zur Tiermalerei über und vermochte den scheinbar unersetzlichen Friedrich Voltz, den Troyon der Münchener Kunst, in einer moderneren Beweglichkeit zu ergänzen, die nachher von Heinrich Zügel noch übertroffen wurde. Josef Wenglein, der schweigsame Wallfahrer ins Isartal, der die Poesie der Palmkätzchen und Weidengerten erlernte und wie ein oberbaye-

rischer Herr Walter von der Vogelweide Frühlingsminne und Herbsttrauer erweckte in einer weich verklärten Stimmungskunst, setzte das Werk seines Lehrers mit einem Höchstmaß ateliergeübter koloristischer Verfeinerung fort.

Eben war in München ein landschaftliches Gemälde entstanden, das zwar noch in mancher Beziehung, namentlich der starken genrehaften Note, an die Lehren der Rambergschule und die Unterweisungen Liers erinnerte, Fritz Schiders chinesischer Turm im Englischen Garten. Aber hier zeigte auf dem merkwürdigsten Landschaftsbild, das gegen 1875 in München gemalt wurde (acht Jahre vor den Uhdeschen Trommlern), ein ganz individuell gerichteter deutscher Impressionist, wie der Weg weiter gehe. Mit einem Netz von lichten Sonnenflecken sind Bäume, Boden und Bänke überzogen, und die technische Lebhaftigkeit einer von gewissen irisierenden Farbstrichen des frühen Renoir kaum zu unterscheidenden, nur im Ton noch grellen und harten Malerei war in der Tat ein außerordentliches Vorbild. Wenn wir vor der ersten Fassung des „chinesischen Turmes" in Düsseldorf stehen, möchte herbe Wehmut den aufregenden Gedanken, was im Anschluß an diese meisterliche Leistung aus der Münchener Landschaftsmalerei hätte werden können, für immer festhalten und mit strengem Banne alle anderen Maler belegen, die für die Regeneration der Münchener Landschaftsmalerei ihre eklektische Verfeinerung gewählt haben. Damit würde man dieser aber unrecht tun. Denn die ganze Münchener Landschafterschule in den beiden letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts setzte die Tradition konsequent fort. Sie verwaltete ein Erbe und verwaltete es mit besserer Würde und mit reicherem Anstand, als die Historienmaler den Nachlaß von Piloty, Ramberg und Lindenschmit. Die oberbayerische Alpenlandschaft gehörte ihnen noch für einen Abend: sie wollten ihn nutzen, diesen Abend. Ein großer Kreis von Malern, unter welchen neben Josef Wenglein und Ludwig Willroider, Philipp Röth und Paul Weber — auch in der Zusammenstellung dieser Paare sei eine leichte Gruppierung angedeutet — nicht als das stärkste Talent, aber gewiß als die bemerkenswerteste künstlerische Sondererscheinung Toni Stadler genannt werden muß, hielt sich auf der guten mittleren



Abb. 56 · Toni Stadler, Landschaftsstudie



Abb. 57 · Toni Stadler, Fernsicht

Linie und blieb hier nach Erreichung einer stereotypen Darstellungsart stehen. Die Geschichte der Münchener Kunst wird die schwierige Aufgabe zu lösen haben, alle diese verschiedenen Landschafter zu klassifizieren: dabei wird sich wahrscheinlich herausstellen, daß es in Wirklichkeit nur zwei Richtungen sind, die friedsam treuer Sitten nebeneinander herlaufen, der von Stäbli, Frölicher und ihren Freunden kultivierte paysage intime, der in Frölichers prachtvoller Ammerseelandschaft im Solothurner Museum die Höhe erreichte, und die wieder näher an Schleich anrückende, auf das Motiv eingestellte lokale Gewöhnung, gegen die sich um die Mitte der achtziger Jahre eine mit stärkerer Betonung stilistischer Ansprüche vorgehende Gegenbewegung „fort vom Motiv" erhob. Ein solches historisches Kapitel mit der Überschrift „vom Atelier zum Impressionismus" hätte nicht, wie es von Georg Fuchs in seiner Biographie Wilhelm Trübners geschehen ist, polemisch ausgenutzt zu werden. Es wird freilich noch geraume Zeit dauern, bis man in München eingesehen haben wird, daß vom Weggang Leibls bis zum Weggang Slevogts — auch diese Überschrift hätte ihre Berechtigung — die Interessen der Kunststadt nicht allzu sorgfältig gewahrt wurden, und es gehört anscheinend immer noch der beglaubigte Nachweis, durch die angestrengte Beobachtung eines vollen Menschenalters diesen Niedergang miterlebt zu haben, dazu, um die für ihre Vogel-Strauß-Politik jetzt belohnte Empfindlichkeit nur mit dem erforderlichen Humor zurückweisen zu dürfen. Wenn Trübner Erinnerungen aus seinem Leben niedergeschrieben hätte, sie wären eine scharfe Anklageschrift gegen den „Froschpfuhl" geworden, wie er zu sagen liebte, und vor dieser höchsten Instanz, vor Trübner, müßten doch alle Versuche verstummen, die da immer noch wagen wollen, das Geschehene, besser das Nichtgeschehene, zu rechtfertigen. Das ist ein falscher Patriotismus, sagt Gottfried Kellers Martin Salander, der immer Vaterlandsliebe und Selbstbewunderung miteinander verwechselt!

In den Jahren kurz vor und nach 1880 entwickelten sich allerdings überall in Deutschland unliebsame Veränderungen der Geschmacksbegriffe, für die nur die mangelnde Widerstandsfähigkeit gewisser Künstlerkreise ver-

antwortlich zu machen ebenfalls ungerecht wäre. Trotz allem haben wir seither den Aufstieg der großen Meister des deutschen Impressionismus erlebt, und wenn von ihnen außer Uhde nicht ein einziger in München geblieben ist, so ist das nur ein Zeichen, wie stark Vorurteile und Parteirücksichten gerade in dieser Stadt gewaltet haben. Toni Stadler begnügte sich, ein Ansehen zu behaupten, wie es sein Lehrer Schönleber in Karlsruhe genoß. Die Münchener Maler wollten nicht einsehen, daß der alte Spruch „bilde Künstler, rede nicht" auch für München keine Ausnahme zulasse, es stünde sonst besser um ihren Nachruhm. Die Ausstellungen der Diezschule und der Pilotyschule haben gezeigt, welche ausgezeichnete Künstler durch den Streitkolben Stucks und seines Anhanges aus der Malerei in andere Berufe abgedrängt wurden. Es gab damals auch gute Landschafter, deren Schicksal in Verbitterung und Not endete, wie den stattlichen Theodor Kotsch, und von den Mühen, die Sion Wenban und Fritz Baer beschieden waren, läßt sich ein langer Bericht schreiben.

Gegen die Zeit, da man sich revolutionierend in der Isarlust traf und zwischen Kaffeehaus und Kegelbahn die erste Sezession begründete, waren in München jene prunkvollen Häuserbauten entstanden, deren stilgerechte Innenarchitektur den entsprechenden Schmuck forderte. Nachdem sich die Historienmalerei wunschgemäß umgestellt hatte, kamen auch die Landschafter an die Reihe. Das Publikum war der großen Formate, wie sie noch Stäbli bevorzugte, müde und verlangte nach kleinen kunstgewerblich verfeinerten Atelierleckerbissen, die vor allem dekorativ sein und zur Unterscheidung von anderen ähnlichen Malereien ihr besonderes Kennzeichen in eigenartigen stilistischen Modellierungen, arabeskenhaften Bildungen, kurz gesagt, in persönlich bedeutungsvollen Umformungen des landschaftlichen Eindruckes zu sehen begehrte. Bei der unzweifelhaft in gutem Glauben vorgenommenen Abwendung von jeder an ein Motiv auch nur erinnernden Komposition wurde übersehen, daß es lediglich der Rückkehr zum echten paysage intime bedurft hätte, um wieder auf einen ebenen Weg zu kommen. Aber da der Hang nach der romantischen Seite dem zur Herrschaft gelangenden



Toni Stadler

Naturalismus widersprach und die Originalität um jeden Preis Zweck der Kunst wurde, ging die Münchener Malerei den unaufhaltsam hinabführenden Steig zu den Niederungen des Plakates.

Indessen wird es immer ein Vorzug der Münchener Landschaftsmalerei bleiben, daß sie sich lange, fast sogar bis auf die jüngste Zeit, im Durchschnitt einen guten Geschmack bewahrt hat, und es ist Wengleins und Stadlers Verdienst, wenn man mit den notwendigen Einschränkungen von einem würdigen Ende der Münchener Landschaftsmalerei zu sprechen hat. Stadlers Anfänge sind gleich jenen Zügels und so mancher anderer Münchener sehr beachtenswert. Kürzlich war eine frühe Landschaft von Stadler mit einem Bauernhause, Staffage und einem Blick in die Ferne ausgestellt, die eine fast klassische Qualität der Malerei im Sinne Schirmers bekundete. Die Stimmung dieses Bildes in einer friedlichen Abendsonnenpracht wird durch die gemäßigte dekorative Anlage und die sehr diskret behandelten Figuren zu einer geschlossenen Darstellung erhoben, die als eine Meisterleistung zu betrachten ist. Allerdings soll das Gemälde vor der Übersiedelung Stadlers nach München entstanden und das würde dann erschwerend sein für die damals dort schon herrschenden Gepflogenheiten, welchen Stadler

sich fügte. Auch Stadler begann, bestimmte Konzessionen zu machen, indem er sich auf ein kleines Format beschränkte, wie es für die wenigen freien Plätze in den getäfelten Renaissancespeisezimmern der besseren Münchener Familien beliebt war. Vermutlich ist er sehr bald Hans Thoma nahegetreten, der zuerst in der deutschen Landschaftsmalerei für das Motiv den Typus setzte. Stadler sah ein, daß der novellistische Hang der Thomaschen Bilder, der nach der Münchener Gesamtausstellung von 1890 allgemein als ihre schönste Eigenschaft gepriesen wurde, von ihm besser vermieden werde, und so bildete er sich, immer ein wenig nach der kunstgewerblichen Art gerichtet, gefällig, bescheiden, mitunter etwas kleinlich, für seine Kunst einen stilisierenden Dekor, der in der Einteilung, besonders in der Wolkendarstellung, des üblichen schon von weitem bemerkbaren äußeren Kennzeichens nicht entbehrt. Seine Besonderheit ist gelegentlich die Wahl seines Standpunktes, gerne aus einer tiefer gelegenen Region her, so daß die Erhöhungen des Geländes wie hohe Wellen wirken, und mit zunehmendem Alter steigerte er die Gestalten seiner Wolken vielfach zu phantastischen Gebilden. Wie eine Flottille von Zeppelinen stehen sie auf einem seiner Bilder zusammen, ein anderes Mal erscheinen sie riesenhaften Händen gleich, die hinter dem Horizont herübergreifen. Sein Innerstes dokumentierte Stadler, als er eine öde weitgedehnte Fläche mit einem brennenden Gehöfte abschilderte, aus dem mächtiger Qualm zum Himmel aufsteigt. Empfindung, Temperament, Objektivität, diese drei maßgebenden Eigenschaften der Münchener Landschaftsmalerei zu den Zeiten der Schleich und Lier, sind unbedenklich dahingegeben für die souveräne Herrschaft einer vierten, der dekorativen Wirkung. Es ist daher im Grunde belanglos, daß diese Bilder „oberbayerische“ Landschaften darstellen. Aber Stadler blieb sich eigenwillig treu und nahm keine fremden Einflüsse an, so viel und oft er auch Gelegenheit dazu hatte, er überschritt in seiner selbstgewählten Konvention nicht wie sehr viele seiner ungeschickten Nachahmer die Grenzen der von Schleich in München eingebürgerten Geschmackskultur, in die ihn Schönleber eingeführt hatte. Nicht er, sondern die gewiß sehr gegen seinen Wunsch von ihm beeinflußten Manieristen, mit

welchen die alte Münchener Landschaftsmalerei ihr Ende findet, tragen die Schuld daran, daß die Tradition aufgehört hat, erzieherisch zu wirken. Nur bei einzelnen, meist abseitsstehenden Münchener Landschaftern wie Paul Thiem, die sich erst zögernd mit der Kunst des Impressionismus einließen, um dann mit energischem Entschlusse auf neuen Bahnen zu einer förderlichen Arbeit zu kommen, haben sich deutliche Spuren ihres reichen Wesens erhalten. Auch die Münchener Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts mußte, nachdem sie um 1870 ihren Höhepunkt erreicht, gleich allen ähnlichen Bewegungen den historischen Gesetzen zufolge in einem eklektischen Manierismus enden. Die starke Persönlichkeit fehlte, die Beschleunigung dieser Entwickelung aufzuhalten. Trübner fand in München keinen Boden, und es wäre müßig, zu überlegen, ob seine unerhörte Begabung, in seinem Werk nach anderer Richtung für München gesichert, auf den nicht mehr soliden und gefestigten, schon zur Altersschwäche neigenden Betrieb anders als zerstörend hätte einwirken können. Stadler war zu gebildet, den kommenden Zusammenbruch nicht zu erkennen, aber er war in seiner Kunst zu schwach, um ihn zu verhindern. Die getrennte Wirkung, die durch die Verzögerung zwischen dem Abschluß der Historienmalerei und der Landschaftsmalerei zugunsten der letzteren erzielt wurde, ist vor allem ihm und seinem Kreise zu danken.

Fritz Baer

Unter den jungen Künstlern, die nach dem Aufhören der Schule Liers sich zu seiner Lehre bekannten und Hermann Baisch folgten, befand sich der junge Fritz Baer, der nach vollendetem Studium der Jurisprudenz sich entschlossen hatte, Maler zu werden. In jeder Beziehung außerordentlich begabt, im glücklichen Besitz eines kraftdurchschwungenen leidenschaftlichen Temperamentes, das sich in dem engen Raum der Atelierdressur dem obligaten Münchener Anpassungsvermögen zufolge bei allem Widerspruch zügelte und zunächst einmal duldsam den Kanon der Lierschule übernahm, war Baer vor den meisten anderen, die sich die Gunst des Münchener Publikums erwarben, berufen, neben Trübner der große süddeutsche, speziell der große oberbayerische Landschaftsmaler zu werden. Nach den ausgezeichneten Vorbedingungen, die durch Schleich und Lier, noch besser, aber im stillen, durch Seidel für solche Auspizien gegeben waren, schien es nur mehr des Auftretens einer mächtigen Persönlichkeit zu bedürfen, um der Münchener Landschaftsmalerei auf dem geebneten und bestens gepflegten Boden den Meister zu schenken, der die bisher stetig fortgeschrittene Entwickelung ruhmvoll abgeschlossen hätte. Das Verhängnis, das die Münchener Kunst ihrer eklektischen Auflösung zuführte, brachte auch der Landschaftsmalerei, die ebenfalls nicht genügend gesichert war, um die äußerlichen Ansprüche der reichgewordenen neuen deutschen Staatsbürger zurechtzustutzen, und die Bedürfnisse der massenhaften Ausstellungen und den Großbetrieb des Kunsthandels befriedigen mußte, schwere Gefahren. Diese waren bereits aufgezogen, als Baer zur ungünstigsten Stunde der Münchener Kunst, um die Mitte der siebziger Jahre zur Malerei abschwenkte, und verstärkten sich mit

unheimlicher Schnelligkeit im Laufe des Menschenalters, das sein Schaffen einschließt. Darin liegt die schmerzliche Tragik seines in die bescheidensten Verhältnisse zurückgedrängten und allgemeine Anerkennung wieder einmal erst nach dem Tode empfangenden verbitterten Künstlerdaseins. Leibl verließ München, Schuch, Trübner und Theodor Alt gingen fort. Die Piloty-schule löste sich auf, Diez und Lindenschmit ließen die Zügel lockerer schleifen, und erschien wirklich ein verheißungsvolles Talent im Glaspalast, so stand ihm eine geschlossene Phalanx autochthoner auf allerhand Allotria und Kegelbahnen versippter, von einer ergebenen Presse willfährig umschmeichelter Künstler entgegen, die sich um Gottes willen ja nicht ihre zahlungsfähigen Sommergäste verbilden lassen wollte. Wäre es da möglich gewesen, zwischen den beliebten Dackelgruppen und entzückenden Dirndln innerhalb und außerhalb der Alm eine so ernste Kunst zu Wort kommen zu lassen, wie sie Baer vertrat?! Die unerhörteste Mittelmäßigkeit, die jemals in künstlerischen Dingen regiert hat, beherrschte diesen schon recht früh einsetzenden Niedergang der Kunststadt München, der durch die letzte Gegenbewegung der Begründung der Sezession nur für eine kurze Spanne aufgehalten wurde. Baer schloß sich verwunderlicherweise der Sezession nicht an. War ihm auch hier, wo Uhde bald vereinzelt dastand, das Virtuosentum bedenklich erschienen?

Die Entwickelung der Baerschen Landschaftsmalerei ist in der Tat sezessionistischer und fortschrittlicher als die manches späteren mit moderner Pose sein Mäntelchen drehenden Mitgliedes jener Vereinigung. Erst kostete er die verwöhnenden Freuden der Lierschen Palette möglichst aus und ließ sich von Wenglein verführen, nebelumzogene Baumgruppen, feuchte Lichtungen und schweigsame Moore zu schildern. Da war er auf dem rechten Wege, ein Münchener Karl Buchholz zu werden, und gleich dem sinnenden Weimarer Malerpoeten bevorzugte er die koloristischen Eigenschaften der grausilbernen Birkenstämme, um sie mit dem braunen massigen Erdboden in Kontrast zu bringen. Er ist hier bereits, wiederum von seinem vorbildlichen Freunde Wenglein abhängig, ein höchst geschickter Darsteller regenbeschwerter und

regensatter Waldszenerien, deren Glaubwürdigkeit ihm besser gelingt als Schleich und Lier, und die dumpfen Dünste der Atmosphäre sind nicht weniger gut beobachtet als die klumpigen durchweichten Ackerschollen. Baer wagte sich resolut an kolossale Formate, auf welchen er kühn seine schwungvoll komponierten Entwürfe ausführte. Vor keiner Schwierigkeit schreckte er zurück, und wie er auf Hobbemas berühmter Allee gesehen haben mochte, nahm er den Naturausschnitt als etwas Gegebenes und das Bildformat erst als eine nebensächliche Beschränkung. Schon mit diesen eigenwilligen Versuchen brachte er sich in Widerspruch zu der bisherigen Münchener Landschaftsauffassung. Offensichtlich mied er alle dekorativen „Verbesserungen" der Natur, aber er malte wenigstens fünfzehn Jahre noch technisch ganz nach Weise Liers in einer schmeichlerischen und eleganten, hellen und freien Farbigkeit gute Bilder der Münchener Schule. Zeichnerisch tragen diese eine persönlichere Handschrift als in ihrer Malerei, die sich später allein stilistisch ausbilden sollte. Auch ist schon in manchen der prächtigen Landschaftsskizzen Baers etwas wie ein verhaltener revolutionärer Strich zu bemerken. Die Wahl seiner nicht im geringsten mehr auf den Anreiz des Motivs gerichteten Vorwürfe ist besonders auffällig: er liebt ausgesprochen langweilige, sozusagen leblose Stellen der Gegend, die nur als farbige Flecke in Betracht kommen, Rasenstücke, Seeufer, gemähte Felder mit Weg und koloristisch führendem Wegweiser, mit weitem Horizont, seltsam gekräuselten schweren Wolkenbildungen. Sie erinnern daran, daß Ludwig Dills verwandtes Schaffen gleichzeitig mit Baer bei Baisch begann.

„Wie oft habe ich mit Gewalt Deine wundervollen Skizzen wegtragen wollen. Da hättest Du heute eine hübsche gemalte Geschichte Deiner Künstlerqualen. Ich sagte Dir, daß man auch der Sonne vorwerfen kann, meistens Skizzen zu liefern, und daß die unbestimmten Wirkungen auch in der Natur die häufigsten sind", schreibt einmal Bürger-Thoré an Rousseau. Die Worte des besten Kritikers der Landschaftsmalerei, den es jemals gegeben hat, bieten sich zum Motto dieses Kapitels der frühen Kunst Fritz Baers. Er hatte das Alter Schleichs, als dieser nach Paris kam, erreicht, da wan-



Fritz Baer

delte er sich vollständig. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir als Grund des schroffen Wechsels seine Wanderungen in das Hochgebirge annehmen, die ihn auf hohe Gipfel Oberbayerns, nach Tirol und in die Schweiz führten und hier ein ganz neues Verhältnis seiner Persönlichkeit zur Natur auslösten. Baer empfand die Schönheit der Alpenwelt mit einer frisch in ihm erwachenden intensiven Religiosität. Es ist für die Reinheit seiner Empfindungen ausschlaggebend, für ihn als Künstler ein allgemein vorbildliches Zeichen, daß er gar nicht daran dachte, die ungeheure Wucht der gewonnenen Erkenntnisse anders als in einer rein malerischen Form zum Ausdruck zu bringen. Das scheidet ihn grundsätzlich von aller Gedankenkunst, wie sie bei Lugo und Haider Dominante des Stilprinzips war. Als ein malender Glockengießer Heinrich konnte Fritz Baer von sich sagen:

„Der Dienst der Täler sänftigt nicht mein gärend Blut.
Was in mir ist, will bergwärts schreiten,
Im Klaren überm Nebelmeere wandeln
Und Werke wirken aus der Kraft der Höhe.“

Dieser Künstler war berufen, der Meister des Hochgebirges in der deutschen Landschaftsmalerei zu werden. Bisher hatte, von ernsthaften Malern der Einzelheiten abgesehen, die Alpenwelt nur eine Darstellung gefunden, die, wie der Genfer Alexander Calame begann, an einer riesigen Vedute sich genügen ließ. Die glatte geleckte Manier Calames war in Deutschland vielfach mit großem Beifall aufgenommen worden, und noch heute stolpert man in unseren deutschen Museen über die „Calamitäten", die einstens bei ihren Ausstellungen in Frankreich bewitzelt wurden. Von den malerischen Möglichkeiten, die von Bergeshöhen dargeboten werden, gar von formalen und plastischen Ergebnissen einer intensiven Betrachtung derselben und ihrer Ausbildung zu einem monumentalen Stil war nirgends ein Niederschlag auf künstlerischen Werken zu erkennen. Allein Giovanni Segantini, dessen Liebe für seine Berge schwärmerisch in seinen Arbeiten ausklang, hatte den Versuch gewagt, das Leben auf den Höhen der Alpen in seiner mystischen Bedeutung zu erklären und die Einsamkeit des menschlichen Daseins unter dem Druck der Bergesriesen symbolisch zu deuten. Trotz seiner gänzlich gegensätzlichen Einstellung hat Baer von der technischen Routine Segantinis, dem Pointillismus, Anregungen erfahren, die ihn vielleicht von der negativen Überlegung aus zu seinem pastosen Stil geführt haben. Der Wiener Landschafter Jakob Emil Schindler, ein Schüler Albert Zimmermanns, hat sich einmal einsichtsvoll über alpine Malerei geäußert. „Es fehlen dem Gebirge alle Mitteltöne der Luftschichten. Der Sonnenstaub ist trennend, aber nicht färbend . . . die scharfgrünen Wiesen und das tiefe, ganz und gar gehaltlose Grün der Tannen- und Fichtenwälder fügen sich in keinen Akkord. Nur am hohen Mittag kann es mitunter sehr schön werden, aber nur dann, wenn sich die Skala des Hochgebirgsbildes der Ebene nähert. Das Blau ist dann aufgehoben und die Luft so durchzittert, daß der Begriff der fernen Berge aufhört." Von diesem Grundgedanken ausgehend setzt Baers Schaffen erst ein.

Wir wollen hier nicht die Frage stellen, inwieweit sich der Darstellung höchster Bergszenerien für die bildende Kunst unüberwindliche Schwierig-

keiten bieten. Jedenfalls können alle Bestrebungen zu ihrer Lösung nur in der Vertiefung eines problematisch vereinfachenden malerischen Stilwillens bestehen, der das innere Ringen mit dem unerhört mächtigen Gegenstand anzeigt. Segantini und Baer stehen sich da ungefähr gegenüber wie der Bildhauer Rubek und der Gutsbesitzer Ulfheim in Ibsens „Wenn wir Toten erwachen". Beide fanatische Liebhaber des Hochgebirges, das ihnen als die Erfüllung ihrer lebendig gewordenen Wünsche vor Augen steht; dort der platonische Mystiker, der sterbend die Seligkeit gewinnt, hier der überlebende, ganz materielle Sinnenmensch, dem die Natur „dort droben wild verführerisch" vorkommt. Nur dem naiv realistischen Künstler konnte also diese eindringliche formale Annäherung gelingen, diese Assimilierung seines Stils, wenn man so sagen darf, an die plastische Beschaffenheit des Gebirges. Baer wird einmal als der eigentliche Entdecker des Hochgebirges für die Landschaftsmalerei gepriesen werden. Seine Leidenschaft ergriff mit einer schweren pastosen Technik die massiven Felswände und mauerte mit wütenden Pinselhieben dickbestrichene Farbflächen zusammen, indem er so nur das Gerippe der Bergformation als ihre Individualität darstellte. Segantini hatte, ohne Ruskins Vorschriften gelesen zu haben, ohne Rottmann zu kennen, ebenfalls eine rhythmische Vereinfachung der höchsten Bergeszinnen vorgenommen und alles Wilde, Zackige, Brüchige der Grate als unorganisch abgelehnt. Gerade diese klippenartigen Gebilde reizten Baer. Ohne sich in kleinliches Detail zu verlieren, benutzte er solche zufälligen Erscheinungen mit Vorliebe, um die Monumentalität ins Groteske zu steigern, und er erreicht mit dieser Absicht eine ganz anders geartete lebendig-dramatische Stimmung, die lediglich Folge stilistischen Zwanges und unabhängig von jeder koloristischen Schöntuerei ist. Nicht beim ersten Anlauf kam Baer zu dieser temperamentvollen Synthese der Hochgebirgsauffassung. Auch er mußte sich, wie die beiden großen Bilder der bayerischen Staatsgalerie höchst instruktiv nebeneinander zeigen, erst in den Schranken der Ateliertradition mit allen Hindernissen seiner freiheitlichen Bewegungswünsche herumschlagen, ehe er zu der vollen Reife seiner Kunst

gelangte. Mit einem mannhaften Sprung über sie hinwegsetzend, scheint er sich auf seinen letzten Gemälden über seine frühere Arbeitstätigkeit fast lustig zu machen, denn er stürmt mit einem solchen Furor auf sein Objekt los, daß hier nicht das Geringste mehr an die Salonfähigkeit der übrigen Münchener Landschafter erinnert. Noch weniger lassen sie sich mit dem Plakatstil der „Scholle" vergleichen. Schweflige Lichter spritzen über düstere Ballwolken, unnahbar und unveränderlich für alle Ewigkeiten gefestigt, wie von der Hand der Titanen auf diese törichte Erde herabgeschleudert, ragen klumpige Bergblöcke auf. Wieder stehen wir heroischen Landschaften gegenüber, aber mit ganz anderen Gefühlen. Die realistische Glaubwürdigkeit dieser Pinselschrift zwingt uns zu einer schreckhaften, zu einer dämonisch auf unserer Seele lastenden Unterwerfung unter die Majestät der Hochgebirgsnatur, und zu treuer Verehrung des Meisters, der ihr nahegekommen ist, wie kein zweiter.

Diese starken, schöpferisch erregten Leistungen fanden einen kleinen, aber sehr dankbaren Kreis von Anhängern. Während Fritz Baer immer weiter sich in seine Einsamkeit zurückzog, wurde die Frage erwogen, wie man gerade in München, der voralpinen Fremdenstadt, seine vorzügliche Begabung für eine Folge hochalpiner Fresken nutzen könne. Die Saumseligkeit, mit der dieses Projekt dort betrieben wurde, wo es allein zur Wirklichkeit zu werden vermochte, hat verhindert, daß Fritz Baer ein Werk hinterlassen hat, wie nur er schaffen durfte. Es wäre in der deutschen Kunst einzig dagestanden und wäre vielleicht — wir wissen, was wir mit diesem Vergleich sagen — ein Gegenstück zu den Hesperiden des Hans von Marées geworden, dessen Wesen und dessen Kunst Fritz Baer näher standen, als man vermuten möchte.

Von der Münchener Palettenkultur bis zur Grenze des Expressionismus zog mit raschen eilenden Schritten ein malerisches Temperament, wie es in Münchens Mauern sonst nicht vorhanden war. Vom Atelier zum Pleinair, weiter zum Impressionismus, der wie eine Bagatelle übernommen und bewältigt wird, und abermals weiter, bis in die modernste Kunst. Suchen



Abb. 58 · Fritz Baer, Landschaft



Abb. 59 · Fritz Baer, Hochgebirge

wir in Deutschland nach einem Talent, das dem Weltall in seinen Erscheinungen mit der gleichen Lauterkeit der Gesinnung, der gleichen stilistischen Erregung bis zur Grenze selbstquälerischer Phantastik, der gleichen Energie der Technik und der gleichen Einheitlichkeit des formal bezwungenen Farbenlebens gegenübersteht, wir finden nur Oskar Kokoschka, den Propheten der Landschaft der neuesten deutschen Kunst. Bei aller Verschiedenheit in der inneren Kraft der elementaren Vision, in der Kokoschka der Stärkere ist, erhält sich Fritz Baers Kunst, wir wollen ihr wünschen, in alle Zukunft, als ein schönes Beispiel dafür, daß eines ausschließlichen Malers hingebende Liebe an die Natur in Gemälden Ausdruck fand, die diesmal nicht hinter seinem Willen zurückblieben.

Karl Haider

Ewig unergründlich ist das Geheimnis, das den Künstler mit seiner Heimat verbindet, deren Schönheit im Bild oder Wort zu künden er berufen ist. Soviel wir auch nachsinnen über die Verschiedenartigkeit der beiderseitigen Kräfte, die gleich dem im stärksten Licht überspringenden elektrischen Funken sich in leuchtendem Zusammenstoß begegnen, und auf diesem Umwege eine Erlösung erhoffen, wir werden sie niemals finden. Wie das Rätsel des Werdens und Vergehens der Menschen begraben liegt im hüllenden Busen der Gottheit, die frevlerischer Neugier keine Antwort erteilt, so ruht in ihrer verschlossenen Hand, die sich willkürlich öffnet, die Bestimmung des Genius. Nicht minder göttlich und dem unvergänglichen Wesen des Genius ebenbürtig die Macht der heimatlichen Erdscholle, auf der er erwuchs. Sind es Schwingungen, die vielleicht das Wechseln der Jahreszeiten schon der zarten Psyche des Kindes mitteilt, um das Erklingen der tiefen Liebe zu verursachen, deren schöpferisches Verlangen bis zu den Jahren der größten Reife zunimmt? Erfährt dann dieses eindringliche Verhältnis zwischen dem Genius und seiner Heimat, noch allgemeiner, zwischen dem Künstler und der Welt, seine Fortsetzung und Vollendung im Ausgleich eines innerlich auftretenden Abhängigkeits- oder Freiheitsbedürfnisses? Und ist endlich das Vorhandensein eines solchen Abhängigkeitsbedürfnisses gleichbedeutend mit Zustimmung, des Freiheitsbedürfnisses mit Widerspruch? Wäre dort der Künstler zu finden, der wie ein Verteidiger der Heimat ihr feierlich huldigt, hier sein gleich stolzer Bruder, der von der Heimat fortstrebt, um als ein Eroberer ihre Schönheit anderswo wiederzufinden? Indem wir diese ernsten Fragen aufwerfen, wollen wir uns nicht in dilettantische Spekulationen ver-

lieren, wie sie seine nachdenkliche Geistesrichtung gerade den Deutschen zu unternehmen gerne antreibt. Ob seiner ideologischen Verstocktheit hart gescholten, darf er sich mit dem unabweislichen Drang nach Erkenntnis rechtfertigen. Und in der Tat ist der Gegensatz unter den deutschen Landschaftsmalern, die man bereits in innerliche und äußerliche willkürlich getrennt hat, ohne mit dieser Scheidung über die Bezeichnung hinaus auch nur das Geringste zu erklären oder gar aufzuklären, ein derartiger, daß die problematische Zuspitzung für einen jeden auffällig wird, der sich ernsthaft mit deutscher Kunst beschäftigt. Um Künstler wie Haider und Steinhausen, Lugo, selbst Thoma und mit gewisser Einschränkung Trübner in ihrer „nationalen" Schaffenstätigkeit ganz zu verstehen, muß man sich über Fragen klar zu werden suchen, wie sie vorhin angedeutet wurden. Ihre Lösung liegt im Belieben des Einzelnen.

Das Wort „national" ist soeben gefallen und soll ausdrücklich auch in dem Sinne verstanden werden, daß diese Richtung von Landschaftsmalerei urdeutsch und nur deutsch ist. Es ist nicht zu untersuchen, warum sie der anderen ihr entgegengesetzten Richtung nachsteht. Verteidigen und verzichten ist hier gleichbedeutend. Trotzdem gibt es sehr viele verständnisvolle Freunde echter Kunst, deren Geschmack dorthinüber neigt, wobei allerdings vielfach Erwägungen mitbestimmen, die in Wahrheit mit Kunst nichts zu tun haben. Genug: es gibt eine spezifisch deutsche Landschaftsmalerei. Wenn man auch der These nicht zustimmen kann, daß Albrecht Altdorfer ihr hoher Ahnherr, so ist doch zweifellos auf einer gewiß bis zu Caspar David Friedrich und den Deutsch-Römern mit Einschluß von Friedrich von Olivier zurückzuführenden Linie der Münchener Karl Haider der beste Typus der Richtung in der neueren Zeit.

Bevor wir uns diesem eigenartigen Maler zuwenden, wird eine weitere kurze Zwischenfrage nicht zu umgehen sein: aus welchem Grunde konnte diese Kunst nur in Deutschland sich entwickeln und nicht auch bei anderen Völkern? Vielleicht weil den Franzosen, die allein ernsthaft in Betracht kommen, die übertriebene Wichtigkeit des ihrer Meinung nach nur als sinnliche Er-

scheinung faßlichen und von ihren großen Malern selbst in poetischer Verklärung wie bei Corot immer grundsätzlich malerisch empfundenen Naturerlebnisses nicht verständlich ist. Die französischen Philosophen, die sich sonst gerne mit Goethes soi-disant-Materialismus anfreunden, stehen seinem Spinozismus und den edelsten Folgerungen seines metaphysischen Denkens hilflos gegenüber, die in den herrlichen Versen gesagt sind: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken; läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt' uns Göttliches entzücken?" Dieser Stolz der kontemplativen Selbsterkenntnis fehlt dem Romanen, dem Dichter wie dem bildenden Künstler. Wenn er, wie André Chenier, versucht, seine Gedanken über seine metaphysische Superiorität in Verse zu kleiden, wird er unnatürlich und paradox, wenn er wie Maurice Denis seinen landschaftlichen Stil stärker akzentuiert, wird er theatralisch. Der Franzose braucht sichtbare Personifikationen, wenn er monumentale Landschaften malen will, der Deutsche sucht mit Ablehnung aller dekorativen und allegorischen Begleiterscheinungen durch einen bis an die Grenze physisch-metaphysischer Darstellungsmöglichkeit vorgetriebenen monumental gedachten Stil zu wirken. Der Franzose sucht die Form, der Deutsche das Prinzip.

Es ist nicht eben dankbar, Karl Haiders Kunst zu betrachten, um sie nach den erfolgten Erwägungen, die der ganzen Richtung wie seiner Persönlichkeit gelten, objektiv möglichst anerkennend nahezubringen. Nicht Vorurteil, sondern sachliches Bedenken steht einer allzu hohen Einschätzung Haiders entgegen, will ihn nicht mit Trübner, nicht einmal mit Thoma in einem Atem nennen. Ist er in seiner potenzierten Stilistik allzurasch einer förderlicheren stetigen Entwickelung der Landschaftsmalerei vorausgeeilt? Hat er einem kommenden Meister wesentliche Züge einer noch nicht gegenwärtigen Kunst vorweggenommen? Unzweifelhaft ist Haiders Malerei in den letzten Versuchen ihrer stilistischen Vereinfachung nicht ganz verständlich. Aber sie ist in ihrer herben Strenge und in ihrer abweichenden Schwermut doch die bisher vorhandene stärkste Leistung deutscher Gedankenkunst, durch Landschaftsmalerei übermittelt. Angesichts Haiderscher Bilder werden gerade in der Gegenwart in das

Innere des Beschauers Probleme von größter Spannweite, mystisch-religiöser und, wenn wir sagen dürfen, sogar politischer Art getragen, deren ethischer, erzieherischer Wert nicht abzulehnen ist. In dieser Hinsicht erhebt sich Haider weit über die Einfalt der Nazarener und die schwärmerische Äußerlichkeit der Romantiker. Er hat den liebenswürdigsten Besitz dieser Künstler, die beseligende Heiterkeit ihrer Naturfreude, unbedenklich dahingeopfert, um eine asketische Trauer zur alleinigen Herrschaft zu führen. Das Echte an Haiders Kunst ist, daß wir seiner Trauer glauben, die er aus seinem menschlichen Wesen auf die Landschaft projiziert, denn es ist hier nicht an dem, daß die Seele der Landschaft nach der augenblicklichen Stimmung des Beschauers ihre Hülle wechsele. Aber die Generation Schopenhauers mußte wohl neben ihrem Dichter auch ihren Maler empfangen. In den Offenbarungen des heiligen Augustinus, einem Lieblingsbuche Friedrich Nietzsches, findet sich die merkwürdige Sentenz, die Petrarca bei seiner Besteigung des Mont Ventoux erschütterte: „Die Menschen gehen hin, um die Bergeshöhen zu bewundern, vor sich selber aber bleiben sie ohne Bewunderung." Diese Aufforderung gründlich mißzuverstehen und sie hochmütig auszulegen war schon manchem Romantiker zum Nachteil geworden. Nun kam auch der Maler, dessen Kunst, so hart es auch auszusprechen ist, des pharisäischen Zuges nicht entbehrt. Gleich seinen nazarenischen Vorgängern hat Haider mehrfach sein Selbstporträt gemalt: als junger Mann, mit Pelerine und Barett, gestutztem Bart, scharfe helle Augen entgegenblitzend; ein Menschenalter später, verschlossen, düster, zerbrochen, die Augen hinter Brillengläsern nach innen gerichtet; Pinsel und Palette, die dort eifrig verwendet werden, fehlen hier.

Bei der Betrachtung Haiderscher Gemälde wird sogleich die literarische Einstellung entscheidend. In einem scharfen Widerspruch zu Leibl, mit dessen Kunst Haider eine sehr entfernte inhaltliche und technische Beziehung verknüpft, trägt er nur in ganz besonderen Ausnahmen auf eine unbefangene Betrachtung seiner Werke an. Diese Ausnahmen sind dann auch sehr schön. Wenn die Fülle des Lebens und des Sonnenlichtes ergreifend über die Alpenkette herabströmte ins Tal und der winterliche Schnee nur mehr in

den Graten und Rippen der Berge haftete, während der Sieg des Frühlings durch Wald und Tal vordrang, da hat selbst dieser grimme Pessimist Landschaften von einer klangvollen Einheitlichkeit und hoheitsvollen Bescheidenheit gemalt, daß zwar kein lauter Jubel, aber doch ein wonniges Frohlocken aus ihnen quellend entgegenbricht. Aber die eigentliche Haidersche Landschaft trägt andere Zeichen. Steil und hart ist ihre Handschrift, sonore dumpfe Töne vermögen allein, ihren musikalischen Wert auszudrücken. Breit und wuchtig, wie eine feindliche Armee, decken Waldungen große Teile der Bildfläche. Schwarz und braun ragen die Stämme aufwärts. Schmale Bänder tiefgrüner Wiesen davor. Hinter der Masse des Waldes die lichte weißblaue Spanne der Berge. Und darüber das unendliche Blau. Dieses Thema variiert Haiders Kunst in zahlreichen Wiederholungen. Die Jahreszeiten wechseln, braun gebrannte Buchen lösen die harten Föhren ab, lichteres Grün des Wiesenplans zeigt, daß der Frühling gekommen. Bunte Blumen, nicht minder zierlich behandelt, als sie Olivier in seinem Salzburger Klostergarten abkonterfeite, verkünden den Sommer. Im Grunde genommen sind alle diese Einzelheiten belanglos und gleichgültig, für den Künstler natürlich weniger als für den Beschauer. Die Stimmungsmalerei mit einer von Schleich und Lier und ihren Genossen ganz verschiedenen Tendenz gibt allein den Ausschlag. Rhythmik farbiger Flächen, Rhythmik proportionaler Einteilung, Kurven, Gegenkurven, eine ganz besondere Maltechnik vereinigen sich zur Erreichung der gewünschten suggestiv-innerlichen Wirkung. Eine große Begabung gehörte dazu, sich zu dieser Geschlossenheit durchzuringen. „Über allen Gipfeln ist Ruh'". Schon in der Wahl dieser übertragenen Aufschrift erkennen wir die Absicht. Die oberbayerische Landschaft ist nur Mittel zum Zweck. Feierliche Kälte schafft unbequeme Distanz. Gewiß wird, wer musikalisch ist, vor einzelnen dieser Bilder eine weihevolle Stimmung dankbar genießen. Mächtig tönt mit allen gezogenen Registern die Symphonie des Weltalls. Nicht eine freie Melodie, der wir angesichts der Naturschönheit lauschen wollen, klingt an unser Ohr, kein Hirtenlied, kein Kinderlied. Der Brudersphären Wettgesang sollte in einer vollendeten



Karl Haider

Harmonie entgegenrauschen. Aber ach, der begeistert an sein Instrument sich niedersetzte, vergaß, daß die Orgel nicht im Freien, sondern nur in der Kirche erbraust.

Man sollte glauben, daß diese Gemälde, die scheinbar einer strengen musikalisch interpretierten, ganz formalistischen Landschaftskunst gewidmet wurden, die ausschließliche Beachtung des Stimmungsgehaltes und keine anderen Schätzungen fordern. Ihr typischer Charakter, dem Verehrer der Haiderschen Kunst nach ihr höchster Reiz, ist gewiß mit ihr erschöpft. Doch besitzen alle diese monotonen Landschaftsdarstellungen noch eine ganz eigenartige weitere Vertiefung, nicht etwa didaktisch-ethischer Art, wie flüchtig gezeigt wurde, sondern es spricht aus ihnen eine ganz sonderbare persönliche Weltbetrachtung. Diese tiefe Einsamkeit und Öde, die manches Bild

Haiders zu einer dramatisch erregenden, selbst den Zweifler erschütternden Bühne wandelt, auf der Adam und Eva, aus dem Paradiese vertrieben, hereinstürzen könnten, deutet auf die Absicht, einen Urzustand der Landschaft nicht allein, sondern der Welt zu geben, da der Ausschnitt für Haider immer pars pro toto ist. Dieser Gedanke ist schon aus dem Grunde neu und wesentlich, da Haider durch seine stilistische Straffheit alle Theatralik ausschließt und nicht im entferntesten an Illustration denkt. Hier wäre er bei aller Kompliziertheit seines Arbeitens naiv. Er steht in gar keiner Verbindung mit Lessing oder Schirmer, die auf ihren kolossalen Entwürfen historische Berichte geben. So schafft diese Nebenabsicht seiner Malerei, die er vielleicht selbst nicht allzusehr beachtete, die er zu einer weit über Thoma hinausreichenden Bedeutung entwickelt, in Verbindung mit ihrem rhapsodischen Hauptzweck seiner Kunst die gesonderte Stellung, die ihr mit Recht gebührt. In der sechsten Ekloge des Vergil wird der gefesselte Silenus vorgeführt, der sich nur durch ein Lied von seinen Banden befreien kann und nun die Entstehung der Welt besingt, die Ordnung der atmosphärischen Erscheinungen und den Beginn der Vegetation und des tierischen Lebens. Wie diese Distichen heben und senken sich die Höhen und Tiefen des Geländes auf den Bildern des gefesselten Sängers Karl Haider. Verzweifelnd blickt er auf die Flächen der Erde, die unendliches Leiden mit unverändertem Aussehen ertragen: „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual."

Ein moderner Meister der Kunst ist Haider in der gesicherten formalistischen Gebundenheit seines Stiles. Auch Stäbli, Steinhausen und Thoma waren bis an die Quelle der nazarenischen Kunst zurückgegangen, hatten an Albrecht Dürers Holzschnitten den ornamentalen beruhigten Schwung erkannt und ihren Landschaften, namentlich den Wolkenbildungen, eine übernatürliche Illusion aufgenötigt, die schon an die Arabesken der romantischen Schule und der ihr zugehörigen Maler erinnern wollten. Mit solchen Auseinandersetzungen hat Haider nichts zu tun. Seine Zeichnung ist grundlegend, aber frei und keineswegs überschwenglich, seine Farbenzusammenstellung in



Abb. 60 · Fritz Baer, Birken



Abb. 61 · Fritz Baer, Im Hochgebirge

den von ihm bevorzugten reinen Tönen rhythmisch organisiert und zeichnerisch beschränkt. Der Zusammenhang zwischen Zeichnung und Farbe lose und doch unzerstörbar. Gleichmäßig verteilt erfüllt eine fahle gelbe Beleuchtung die Komposition, die in ihrer Einfachheit stets geschlossen und wirkungsvoll ist. Während van Gogh, wohl der äußerste Antipode Haiders, mit schlängelnden Bändern, überstürzenden Linien, Überschneidungen, Halbkreisen und geometrischen Figuren in einer übersteigerten Vision farbiger Eindrücke die bildmäßige Form gewinnt, strebt Haider immer ernsthafter nach einem parallelen Ausgleich der widerstrebenden Kräfte. Das Ziel seines Stils ist die Annäherung des ganzen Gemäldeaufbaus an die Horizontale. Mit Recht erkannte er in ihrer Betonung und in ihrem rhythmisch wiederholenden Ausbau die beste Gelegenheit, in tragischer Feierlichkeit die deutsche Landschaft, wie sie sich seiner in ernste Mystik versunkenen Seele darbot, auf seinen Bildern nicht zu verlebendigen, sondern zu symbolisieren. Selbst der reiche Geist Karl Haiders versuchte sich erfolglos an dieser Aufgabe, die der Künstler der Neuzeit schon wegen des Übermaßes der visionär zu bewältigenden und dann noch malerisch nachzuschaffenden realen Bedingungen des Vorwurfes nur dann erfolgreich lösen wird, wenn er wie Cézanne zu der von aller gedanklichen Belastung befreiten ganz klaren Form der primitiven Kunst zurückkehrt. Haider hat die selbstgewählten Ketten niemals abzuwerfen vermocht.

Demnach wäre es nicht möglich gewesen, die oberbayerische Landschaft in einer zum vorbildlichen Typus ausgebildeten Darstellung wiederzugeben? Warum denn nicht? Karl Haider beschritt, wie wir vernahmen, nur den einen Weg. Während er hier im Schatten seiner Gedanken an der Arbeit saß, war Wilhelm Trübner in die Sonne fröhlich hinausgetreten, mit einem Reichtum koloristischen Fassungsvermögens begabt, der unerhört war. Mühelos schwang sich der große Meister als ein stolzer Eroberer der süddeutschen Landschaft mit seinen Bildern vom Chiemsee und vom Kloster Seeon sogleich über alle bisherigen Leistungen der Münchener Landschaftsmalerei empor. Wir können nicht Worte genug finden für den Jubel dieser Farben,

nicht müde uns schauen an der Reinheit und Klarheit dieser wahrhaft echten und darum wahrhaft freien Landschaftsbilder. Hier ist wirklich unser liebes Bayerland, das uns Gott erhalte, ist ohne jede Spur einer Gedankenkunst das glückhafte stolze Symbol deutschen Waldes und deutscher Au, herrlicher heimatlicher Schönheit, die Herr Walter frohen Mutes besang:

„Tugent und reine Minne, swer die suochen wil,
der sol kommen in unser lant da ist wünne vil:
lange müeze ich leben darinne."

Abschluß

Aus dem jähen Schmerz der Gegenwart heraus findet der Weise festen Schrittes den Weg in die Freiheit überirdischer Erkenntnisse. Wohin er auch zu gelangen trachtet, um Hoffnung und Trost durch die feierliche Ruhe metaphysischen Forschens wiederzugewinnen, immer wird die rechtzeitige Beschränkung auf das notwendige Maß ehrfurchtsvoller Selbstbesinnung vor der schöpferischen Erhabenheit der Natur den vorzüglichsten Eingang zum Wesen der Gottheit bilden. Nur die törichte Verflachung einer von materialistischen Ansprüchen verführten Zeitepoche, die sich eben vor unseren Augen selbstgerichtet hat, konnte glauben, daß das Ewig-Unveränderliche, das Gesetzmäßig-Vollendete der Natur nicht mehr wäre denn ein kausal bestimmtes Zusammenwirken mechanischer Bedingungen. Dem überirdischen Geheimnis, dessen himmlische Zauberkraft aus dem Sprießen der Keime, aus dem Sterben der Blätter leise Ahnungen immerwährender Erneuerung des Vergänglichen für den Sinnenden offenbart, wandte sophistische Nüchternheit den Rücken. Qual und Wonne des seelischen Erwachens blieb den Wenigen, den Einsamen überlassen, die als Enterbte des Lebens, dieses zum ohnmächtigen Gleiten und Taumeln herabgewürdigten Menschentumes galten, zumeist verschiedenartigen und gegensätzlichen Begabungen, wie sie seit dem Anfange theosophischen Ergründens bei vorgeschrittenen Völkern als vergrübelte Propheten neben dem Schwarm einhergehen. Und diesen Wenigen schien im ruhigen Dahinfließen der Ereignisse das hehre Werk der Zukunft sich köstlich vorzubereiten, da es sich Genüge tun sollte durch das eifrige Schauen nach innen und da es den lärmenden Ruf der Menge mied. Als Seher möchten sie nun vortreten, um in das Brausen des Sturmwindes die Ge-

bärde der Zurechtweisung zu schicken. Gerechtfertigt ob der Reinheit ihres von dem Freimut der eindeutigen Künstlerschaft geläuterten Gewissens reichen sie den Ausgesetzten ihre brüderliche Hand, stehn als kundige Wegzeiger vor dem nächtigen Dunkel der Zukunft. Sie sind es, die als die geweihten Diener jener Selbstbesinnung erscheinen, durch die allein wir im Wahren des Göttlichen teilhaftig zu werden vermögen. Ihnen werden wir die Erneuerung stolzer künstlerischer Taten zu danken haben, der sie die Fackel des Lebens vorantragen.

Im Fortschreiten der kulturellen Energien, die als Stützen entwickelungsgeschichtlicher Werte gegeben sind, wandelt sich den Generationen, welchen ein wechselvolles Geschick Trauer und Leid auferlegte, ihre Sehnsucht nach innerem Frieden in verschiedenen Formen. Die Zerrüttung infolge des Dreißigjährigen Krieges führte in die schwärmerische Beschaulichkeit mystischer Selbstbeobachtung. Die Schmach der napoleonischen Bedrückung entflammte trotzigen Widerspruch und klangvolle Gegenwehr im Erwachen einer nationalen Volkspoesie, aber gewährte gleichzeitig auch den Schwächeren die schützende Zuflucht in der traumversponnenen Märchenwelt der Romantik, und ließ bescheidene Ansätze einer aus dem Zwang innerer Einkehr emporgedrängten Malerei erstehen. Gegenwärtig, da weit bedrückender denn jemals vorher Sorge und Kummer um das Geschick des Vaterlandes den im Lauf seiner Geschichte immer härter geprüften Deutschen erfüllen, ist zum dritten Male dem geknechteten Volke das unabweisliche Bedürfnis der allein aufrichtenden Wendung nach innen letztes Gebot. Wie wird sich diese Wendung vollziehen, und in welchen Formen wird sie sich verheißungsvoll verkünden? Wird nicht einem Lande, dem auf dem Gebiet der Musik die höchsten Meister beschieden waren, in der schwersten Not ein im Geiste Johann Sebastian Bachs erleuchteter Genius erwachen? Der zum ersten Male den Weheschrei von Millionen aus dem Staube ihrer schmachvollen Erniedrigung, Krampf, Zucken und Agonie des Einzelnen, Verzweiflung und heimlichen Edelsinn, geballte Faust und röchelnde Stimme auffangen wird, um mit dieser Symphonie der vernichtenden Tat den Feinden um uns und in uns



Abb. 62 · Karl Haider, Vorgebirgslandschaft



Abb. 63 · Carl Haider, Vorfrühling

einen dröhnenden Schild entgegenzuhalten? Oder werden die schon vor dem unseligen Kämpfen schüchtern begonnenen Versuche dichterischer Seelenverklärung wieder geweckt werden können, die wie singende Flammen in den Hymnen der Dichter Ernst Stadler und Georg Trakl emporzüngelten und mit ihnen in dem gewaltigen Sterben verloschen? Deutlich haben sich hier Beschützer unserer gefährdeten Menschenbekümmernis, Vögte unserer geöffneten Hände, welchen sie Brot für Steine gaben, emporgereckt aus dem gezähmten Heerbann der dumpfen Mittelmäßigkeit. Ihr Lied ist der Jugend, die heute im Schutt herumspielt, Fanfare geworden. Sind sie auch zu neuem Sang verstummt, den Geistern Wackenroders und Hardenbergs freundlich gesellt, ihr gedoppeltes Heldentum gibt sie ihren Jüngern zum beglückenden Vorbild. Denn sie sprachen niemals Worte aus um der Worte willen und riefen aus Worten keine magischen Kräfte auf, um sie vom Literarischen zum Symbolischen zu erhöhen. Vers und Form waren ihnen mehr als Farbe und Ton, wuchsen ihnen zu Gebilden und Harmonien.

Wohl sind dem Deutschen zu schmerzlicherer Gewöhnung über anderen Nationen Eigenschaften verliehen, deren ideologische Abstraktionen an die Grenzen pathetischer Selbstzerfleischung hinleiten, wie es Novalis in seinen komödiantischen Tagebüchern anzeigt. Um so dringlicher ist unsere heutige Armut veranlaßt, allen Versuchen entgegenzutreten, die wie mit Handschuhen kokett in gefahrvolle Wunden hineingreifen und die Pflästerchen einer weichen sentimental verkünstelten Lyrik zum Allheilmittel anpreisen möchten. Was einst im geschmückten Tempel als Päan erklang, muß verstummen, weil Tempel und Hain vom Toben wilder Orkane vernichtet sind. Der Ernst der Wandlung fordert gebieterisch Sehnen und Blut für das Opfer, nicht Blumen und Kränze. Die von Trakl und Stadler mit feinster Einfühlung in den absterbenden Organismus der Welt errungene dichterische Anwartschaft wird in dem Kreise ihrer Nachfolger und Freunde treulich gepflegt. Überall bei dieser stimmbegabten Mannschaft formen sich Ruf und Antwort, huschen von Seelen und Sinnen die deckenden Nebelstreifen.

Nicht minder ernsthaft sind schon geraume Zeit vorher die Absichten der

bildenden Künstler gewesen. Mit mächtigen Stößen angetrieben, von einer Anzahl des leichtfertig äußerlichen Modeprunkens überdrüssiger Männer zur Grimasse geknetet, von aberwitzigen Mitläufern schrill umheult, entstieg fruchtbarem Erdreich die Meduse einer neuen Kunst. Der inbrünstige Wunsch, daß aus ihrem Haupt ein mächtiger Meister springe, der bangenden Herzens von allen gemäßigten Beobachtern des Expressionismus und der an ihn angeschlossenen gesonderten Gruppierungen erhofft ward, ist nicht erfüllt worden. Aber es ist dennoch ein Gewaltiges erreicht: auf die Notwendigkeit, die mit unserer Generation erst zum Siege gelangte mächtige Kunst des Impressionismus nach ihrem wesentlichen Gehalt zu ergreifen, um sie in eine starre Formel beschränkend einzuspannen, folgte sogleich eine innere Erschütterung bei allen, die in der kaum anerkannten und von außerordentlichen Malern vertretenen Darstellungsform nicht mehr zu sehen vermochten als abermals den prägnanten Ausdruck eben des zu bekämpfenden materialistischen Zeitalters. Nun trieb sie Gärung und Zwang, der rein naturalistischen Wirklichkeitsmalerei eine ganz vergeistigte Unwirklichkeitsmalerei entgegenzustellen und als scharfe Revolutionäre aus der Sphäre des Mystischen in die Fernen des Ekstatischen hinüberzustoßen. Aber erst der furchtbare Anreiz des Weltkrieges hat Kokoschka und Nolde, Pechstein und Caspar, nachdem ihnen der dämonisch gestachelte Inhalt und die bewußte Monumentalität der formalen Expansion Munchscher und Kubinscher Graphik den Weg freigemacht, dem Publikum und dessen geneigtem Ohr bei der Kunstkritik nahegebracht. Voraussichtlich werden sie nicht als Heroen der aller Wahrscheinlichkeit nach kommenden, formale Strenge und malerische Reizlosigkeit zu einem klassizistisch gebundenen Stilprinzip einengenden Übergangskunst des nächsten Jahrzehnts gelten dürfen. Doch haben zwischen ihnen bereits Vorstellungen einer halb visionär empfundenen, halb ornamental komponierten Landschaftsmalerei, welche in der angeschauten Natur nur die Brücke zu einer innerlichen Lebensauffassung rein metaphysischer Art gewinnen und eine elegisch-symbolische Stimmung vorherrschen lassen will, in gefühlvollen herben Gemälden die Grundlage eines

künftigen vergeistigten paysage intime gefunden. Die romantische Nachfolgerschaft Stadlers und Trakls trifft sich mit den Hütern des Cézanneschen Erbes, das dem großen Genius der Zukunft den auch ihm nicht unentbehrlichen traditionellen Halt geben wird.

An der künstlerischen Erneuerung mitzuarbeiten, fühlen wir uns alle verpflichtet. In unserem Schwanken zwischen den merkwürdigsten Extremen einer sündflutumrauschten äußeren Tätigkeit sind wir zur Abkehr und Weltflucht gezwungen, um den Weltschmerz und die Pein der Erschlaffung nicht siegen zu lassen über wirbelnde Gedanken und zerrüttete Nerven. Wir wissen, in der Tiefe des Völkerseins schlummern geheimnisvolle Kräfte, deren erwachendes Leben emporgetragen wird an die Oberfläche des Tages wie die aufspringende Luftblase über dem klaren Spiegel eines Brunnens. Diese Kräfte sind da, ewig und immer wieder neu, aber nur ihre eigene Regung schickt sie aufwärts der trüben Dämmerung menschlicher Erkenntnisse entgegen. Kein Flehen und kein Gebet, nicht Fluch und Haß sind imstande, sie zu rufen. Wir können nichts anderes tun, als uns in Demut zusammenfinden und im Geiste das Joch irdischer Hemmung und üblen Frondienstes abwerfen. Allein in die Freiheit innerlichster Sammlung und Gemeinschaft wird uns der Held geboren werden, der uns mit seinem Herzblut zu wahrem Leben nähren wird. Wir warten auf ihn . . . warten . . . warten . . . Wir wissen es nicht, wie lange noch, und wissen auch nicht, ob nicht unser Warten vergebens. Der in der schweren Prüfung dieses Wartens bewährte idealistische Glaube an das Wiedererstehen einer der ganzen Menschheit zugeteilten großen Kunst jagt vielleicht nur lichte Schwäne auf, die wir frühlingsberückt in trunkener Phantasie schaffen. Und so spielen wir dann mit leichten Federn, wie sie wohl einmal herabfallen . . . . . .

Münchener Landschaftsmaler im neunzehnten Jahrhundert

Adam, Albrecht, 1786—1862, aus Nördlingen, Stammvater einer großen Künstlerfamilie, vor allem Schlachten- und Pferdemaler, nur ausnahmsweise Landschafter, mit Wagenbauer befreundet, den er in seiner 1886 erschienenen Selbstbiographie erwähnt.

Adam, Benno, 1812—1892, Albrechts ältester Sohn und Nachfolger.

Adam, Emil, geb. 1843, gleichfalls vornehmlich Pferdemaler.

Adam, Eugen, 1817—1880, Albrechts dritter Sohn, in der Jugend auch Landschafter, später Schlachtenmaler.

Adam, Franz, 1815—1886, gleichfalls fast nur Schlachtenmaler.

Adam, Georg, 1784—1823, aus Nürnberg, vorzüglicher landschaftlicher Radierer, Schüler von Kobell.

Adam, Heinrich, 1787—1862, Bruder Albrecht Adams, aber landschaftlich weit tätiger, freilich wenig erfolgreich.

Adam, Julius, 1826—1874, vierter Sohn Albrechts.

Ainmiller, Max Emanuel, 1807—1870, aus München. Später Architektur- und Glasmaler, besuchte die Akademie bei Gärtner.

Andersen-Lundby, Anders, geb. 1841, aus Lundby, bildete sich selbständig aus, besonders als Winterlandschafter, seit 1876 in München.

Aßmus, Robert, geb. 1842, aus Stuhm, im wesentlichen Autodidakt, Kriegsmaler, seit 1871 in München.

Baade, Knut Andreassen, 1808—1879, aus Skiold bei Stavanjer, Autodidakt, dann bei Eckersberg in Kopenhagen. Mit Dahl befreundet, ging 1845 nach München. Seine Mondscheinlandschaft (Münchener Ausstellung 1906, Nr. 48) brachte ihm großen Erfolg, so daß er in München blieb.

Bach, Alois, 1809—1893, aus Eschlkam, erst Schüler der Akademie bei Heß, von Wagenbauer und Bürkel beeinflußt, sehr befreundet mit Schleich, mit dem er sogar Bilder gemeinsam gemalt hat, auch Genremaler.

Baer, Fritz, 1850—1919, 1875 in der Lierschule unter Baisch.

Baisch, Hermann, 1846—1894, aus Dresden, Schüler der Stuttgarter Kunstschule, dann 1869 bei Lier in München, seit 1881 in Karlsruhe.

Bakof, Julius, 1819—1857, aus Hamburg, Schüler von Zimmermann, mit Langko befreundet, verläßt München 1848, dann Schüler Calames.

Bamberger, Friedrich, 1814—1873, aus Würzburg, Schüler von Schadow und des Marinemalers Krause in Berlin, seit 1832 in München, von Rottmann abhängig.

Bartels, Hans von, 1856—1913, aus Hamburg, dort Schüler von Österley, 1879—1885 mehrfach in Italien, dann in München.

Baur, Karl Albert, 1851—1907, aus München, Schüler der Akademie bei Diez und Löfftz, von Ludwig Willroider beeinflußt, später ausschließlich Landschafter.

Bayer, August von, 1803—1875, aus Karlsruhe. Architekt, vor allem Architekturmaler, radierte Landschaften.

Bechtolsheim, Gustav Frhr. von, geb. 1842, aus Regensburg, Schüler von Lier.

Becker, Benno, geb. 1860, aus Memel, seit 1884 in München als Schüler von Frölicher, Gründungsmitglied der Sezession.

Beckmann, Johann, 1809—1882, aus Hamburg, studierte erst, und kam 1832 in den Hamburger Kreis in München, Morgenstern befreundet.

Bendixen, Sigfried Detlev, 1786—1864, aus Kiel, 1806 bei Dillis an der Münchener Akademie, war in Italien und Paris, führte 1815—1832 eine Malschule in Hamburg.

Bennewitz von Loefen, Karl d. Ä., 1826—1895, aus Thorn, Schüler von Schirmer, später von Albert Zimmermann.

Bernatz, Johann Martin, 1802—1878, aus Speier, Architekturmaler, besuchte die Wiener Akademie, seit 1829 in München, viel auf Reisen.

Berninger, Edmund, geb. 1843, aus Arnstadt, Schüler der Weimarer Kunstschule unter Hagen, seit 1874 in München.

Blau, Tina, 1845—1917, aus Wien, Schülerin von Schaeffer, bildete sich auf Reisen aus, 1869—1873 an der Münchener Akademie bei Lindenschmit, dann von Schindler beeinflußt, 1883—1894 wieder in München.

Böcklin, Arnold, 1827—1901, aus Basel, Schüler von Schirmer, dann in Brüssel, Genf, Paris, von 1850—1857 in Rom, nur von 1858—1860 und 1871—1874 in München.

Boklund, Johann Kristofer, 1817—1880, Schüler von Eckersberg in Kopenhagen, war von 1846—1854 in München, kehrte auch später für kurze Zeit zurück, seit 1856 Professor, 1867 Direktor der Stockholmer Kunstakademie, Genremaler.

Borum, Andreas, 1799—1853, aus Hamburg, Schüler der Akademie, betätigt sich nur als Lithograph, 1835—1839 in Köln, dann wieder in München, Lehrer des Kreises der Hamburger.

Boshart, Wilhelm, 1815—1878, aus Aisching am Chiemsee, Schüler von Haushofer und Schleich.

Braith, Anton, 1836—1905, aus Biberach, Schüler der Stuttgarter Kunstschule bei Pflug, seit 1860 in München, Tiermaler.

Brandes, Georg Heinrich, 1808—1868, aus Bortfeld bei Braunschweig, 1823—1825 Schüler der Akademie bei Cornelius, selbständig weitergebildet, Olivier nahe, bleibt bis 1830 in München.

Buchner, Georg, 1858—1914, aus Ampfing, Schüler der Akademie unter Lindenschmit, vor allem Genremaler.

Bürgel, Hugo, 1853—1903, aus Landshut, erst Offizier, dann Schüler von Fink, 1896 Präsident der Genossenschaft, dann der Luitpoldgruppe.

Burger, Anton, 1824—1905, aus Frankfurt, Schüler des Städelschen Instituts unter Becker und Veit, nur 1846—1848 in München.

Bürkel, Heinrich, 1802—1869, aus Pirmasens, Autodidakt, an Wagenbauer, Johann Adam Klein, Gauermann, Rottmann gebildet.

Buttersack, Bernhard, geb. 1858, aus Liebenzell, Schüler der Stuttgarter Akademie, ging 1881 als Meisterschüler von Baisch zu diesem nach Dachau, und folgte ihm nach Karlsruhe. Von 1884—1889 und von 1891—1899 in München, dann in Haimhausen bei Dachau. Gehört der Sezession seit Anfang an.

Carl, Adolf 1814—1845, aus Kassel, Schüler von Bendixen in Hamburg, 1839 Schüler der Akademie in München.

Carstens, Julius Victor, 1849—1908, aus Lübeck, Schüler von Thumann und Pauwels, auf Studienreisen ausgebildet, mit Stäbli und Dill befreundet.

Closs, Gustav Paul, 1840—1870, aus Stuttgart, Schüler der Stuttgarter Kunstschule unter Funk, seit 1860 mit Unterbrechungen durch Reisen in München.

Cogels, Josef Karl, 1785—1831, aus Brüssel, erst Zeichenlehrer, dann in der Münchener Akademie.

Compton, Edward T., 1849—1921, aus London, seit 1869 in München.

Conz, Gustav, 1832—1914, aus Tübingen, Schüler von Funk in Stuttgart und Oswald Achenbachs in Düsseldorf, 1856—1858 in München.

Correggio, Ludwig, 1846—1891, aus München, Schüler seines Vaters, des Stillebenmalers Josef Correggio.

Crodel, Paul Eduard, geb. 1862, aus Kottbus, Schüler von Hagen in Weimar und Baisch in Karlsruhe, seit 1888 in München, Mitglied der Sezession.

Crola, Georg Heinrich, 1804—1879, aus Dresden, einer der ersten Schüler von Dahl und Friedrich, von 1830—1838 neben Morgenstern einer der Führer der Jüngeren.

Dill, Ludwig, geb. 1848, aus Gernsbach, ursprünglich Architekt, Schüler der Akademie bei Raab, Seitz und Piloty, dann bei den Tierschülern, 1874 zuerst in Italien, Mitbegründer der Sezession, 1894—1899 ihr Präsident.

Diez, Wilhelm von, 1839—1907, aus Bayreuth, nur kurze Zeit 1855 Schüler von Piloty, dann selbständig, 1870 Professor an der Akademie, Genremaler.

Dillis, Cantius, 1779—1856, aus Grüngiebing bei Wasserburg, Schüler seines Bruders.

Dillis, Georg von, 1759—1841, aus Grüngiebing bei Wasserburg, Schüler J. J. Dorners d. Ä., autodidaktisch fortgebildet.

Dillis, Ignaz, 1772—1808, aus Grüngiebing, nur als Radierer tätig.

Dorner, Johann Jacob d. Ä., 1741—1813, aus Ehrenstetten im Breisgau, seit 1761 in München, an den alten Holländern in Schleißheim gebildet, 1765 provisorischer, 1770 definitiver Galerieinspektor, veranstaltet 1788 die erste öffentliche Gemäldeausstellung in München, viel auf Reisen, besonders auch in Verbindung mit Ferdinand Kobell und den Schweizern.

Dorner, Johann Jacob d. J., 1775—1852, aus München, Schüler seines Vaters, vielfach auf Reisen, Paris, Italien.

Dreber, Heinrich, 1822—1875, aus Dresden, Schüler Ludwig Richters, von 1841—1843 in München im Kreise Albert Zimmermanns.

Dyck, Hermann, 1812—1874, aus Würzburg, vor allem Architektur- und Genremaler.

Eberle, Robert, 1815—1860, aus Meersburg, Schüler von Biedermann, 1830 auf der Akademie, später bei Zimmermann.

Ebert, Carl, 1821—1885, aus Stuttgart, seit 1846 in München, schloß sich auch der Künstlerkolonie in Polling an, dann Schleich und Morgenstern.

Eibner, Friedrich, 1825—1877, aus Hilpoltstein, mehr Architekturmaler.

Enhuber, Carl von, 1811—1867, aus Hof, 1832 kurze Zeit Schüler der Akademie, dann Gisbert Flüggen befreundet, Genremaler.

Epp, Rudolf, 1834—1910, aus Eberbach, Schüler von Schirmer in Karlsruhe und der Münchener Akademie bei Piloty, meist Genremaler.

Eysen, Louis, 1843—1899, in Manchester, von deutschen, aus Frankfurt stammenden Eltern geboren, Schüler des Städelschen Institutes und von Hausmann. In München 1866—1869, und 1870—1873 im Leiblkreise.

Ezdorf, Johann Christian, 1801—1851, aus Pößneck (Sachsen), Schüler von Kobell, aber dann in Verbindung mit Dahl und dem Dresdener Kreise, 1828 in Schweden, 1835 in England.

Ezdorf, Friedrich, 1817—1885, Bruder und Schüler Johann Christians.

Faustner, Leonhard, 1815—1884, aus München, ursprünglich Glasmaler, später Architektur-, Landschafts- und Genremaler.

Fearnley, Thomas, 1802—1842, aus Fredericks hald, der bedeutendste Schüler Dahls. 1830—1832 und von 1841 an wieder in München, wo sein frühzeitiger Tod die ihm zweifellos bevorstehende wichtige Führerstellung verhinderte. Freund Christian Morgensterns, von 1832—1835 in Rom, 1835—1836 in Paris, 1836—1838 in London, wo er in Turners Atelier Zutritt fand.

Feldhütter, Ferdinand, 1842—1898, aus München, erst Volkssänger und Dekorationsmaler, Autodidakt, Schüler von Julius Lange.

Fink, August, 1846—1916, aus München, Schüler von Lier und Wenglein.

Fischbach, Johann, 1797—1871, aus Krems, Schüler der Wiener Akademie, 1837 in Rom, seit 1840 in Salzburg, seit 1860 in München.

Fohr, Carl Philipp, 1795—1818, aus Heidelberg, Schüler von Rottmanns Vater Friedrich Rottmann, aber trotz dieser Lehre und des Unterrichts von Issel ganz selbständig, 1815—1816 auf der Münchener Akademie bei Langer.

Fohr, Daniel, 1801—1862, aus Heidelberg, Bruder des Vorigen, ging 1829 nach München, unentschieden zwischen Rottmann und Morgenstern, 1843 nach Baden zurück.

Fried, Heinrich Jacob, 1802—1870, aus Queichheim (Pfalz), Schüler von Langer, seit 1842 in München, wo er Konservator des Kunstvereins wurde.

Fries, Bernhard, 1820—1879, aus Heidelberg, Schüler der Akademie, schon 1837 aber in Rom, erst 1848 wieder in München im Kreise Rahls, 1853—1854 nochmals in Rom, dann München.

Fries, Ernst, 1801—1833, aus Heidelberg, Bruder des Vorigen, Schüler von Rottmanns Vater, 1815 in München bei Langer, dann wieder in Heidelberg, 1821 in München, 1823—1827 in Rom, 1829—1831 in München im Kreise Rottmanns.

Fries, Wilhelm, 1819—1878, aus Heidelberg, Bruder der Vorigen. Schüler der Akademie, später in Konstanz, nur vorübergehend in München.

Frölicher, Otto, 1840—1890, aus Solothurn, Schüler eines Zeichenlehrers Gaudenz Taverna, 1860 in München Schüler von Steffan, 1863—1865 bei Oswald Achenbach in Düsseldorf, 1868 in München Schüler von Lier, 1876—1877 in Paris.

Gauermann, Friedrich, 1807—1862, aus Miesenbach bei Wiener-Neustadt, Schüler seines Vaters Jacob, dann Autodidakt, 1829 und 1839—1840 in München, mit Rottmann, Morgenstern, Bürkel befreundet.

Geist, August, 1835—1868, aus Würzburg, Schüler seines Vaters Andreas, seit 1853 in München bei Bamberger.

Gensler, Jacob, 1808—1845, aus Hamburg, Schüler von Tischbein in Eutin, 1828 im Kreise der Hamburger in München, Schüler der Akademie, aber von Klein und Bürkel mehr beeinflußt.

Gensler, Martin, 1811—1881, aus Hamburg, Bruder des Vorigen, Schüler seines ältesten Bruders Günther, nur 1835—1836 in München.

Gerhardt, Eduard, 1813—1888, aus Erfurt, ursprünglich Lithograph, seit 1837 in München.

Gietl, Josua von, geb. 1847, aus München, Schüler von Lier und Wenglein.

Gräfle, Albert, 1809—1889, aus Freiburg i. B., Historienmaler, Schüler von Cornelius und Winterhalter in Paris, malte nur wenige Landschaften.

Gurlitt, Louis, 1812—1897, aus Altona, Schüler von Bendixen, dann der Akademie in Kopenhagen, 1836—1839 in München.

Habenschaden, Sebastian, 1813—1868, aus München, Schüler der Akademie, besonders Tier- und Genremaler.

Haeselich, Johann Marcus, 1807—1856, aus Hamburg, Schüler von Bendixen, 1829—1832 in München.

Hagn, Ludwig von, 1820—1898, aus München, Schüler von Krause in Berlin, dann von Albert Zimmermann, 1846 nach Antwerpen zu de Block, 1850—1853 in Berlin, 1853—1855 in Paris, Genremaler.

Hahn, Josef, geb. 1839, aus München, Schüler der Akademie.

Haider, Karl, 1846—1912, aus München, Schüler der Akademie unter Anschütz, selbständig weitergebildet.

Hansonn, Christian, 1791—1861, aus Altona, Autodidakt, endlich auf längeren Reisen, besonders in Rom, fortgebildet, seit 1831 in München, mit Spitzweg befreundet, Führer der Stubenvollgesellschaft, Genremaler.

Hartmann, Ludwig, 1835—1902, aus München, Schüler der Akademie bei Wagner, von Voltz beeinflußt, mit Lichtenheld, Langko und Anton Seitz befreundet, Pferdemaler.

Haushofer, Max, 1811—1866, aus Nymphenburg, Autodidakt, Schüler von Rottmann, mit dem Dichter Steub Begründer der Künstlerkolonie in Frauenchiemsee, 1835—1837 in Italien, später in Prag.

Heffner, Karl, geb. 1849, aus Würzburg, Schüler von Lier.

Heideck, Karl Wilhelm von, 1788—1861, aus Saaralben, Autodidakt und Dilettant, Offizier, 1826—1829, 1833—1839 in Griechenland, Schlachtenmaler.

Heilmeier, Emil, 1802—1836, aus Rott, Schauspieler, Dilettant.

Heim, Mathias, 1782—1827, aus München, Schüler von Wagenbauer und D. Quaglio.

Heinlein, Heinrich, 1803—1885, aus Weilburg, Vetter des Malers August Riedel, Autodidakt, seit 1830 in München.

Heinzmann, Karl Friedrich, 1795—1846, aus Stuttgart, Schüler von Kobell.

Hellrath, Emil, geb. 1839, aus Rees, Schüler von Osw. Achenbach, seit 1869 in München.

Hennings, Julius, 1838—1899, aus Bremen, Schüler von Osw. Achenbach.

Heß, Heinrich Maria, 1798—1863, aus Düsseldorf, Schüler seines Vaters, dann der Akademie unter Langer, vor allem religiöser Maler und Porträtist.

Heß, Peter, 1792—1871, aus Düsseldorf, Bruder des Vorigen, Schüler seines Vaters, dann der Akademie unter Langer und Kobell, malt erst naturalistische Soldatenszenen, 1818 in Italien, dann Landschafter und Genremaler, Begleiter des Königs Otto nach Griechenland, später wieder als Schlachtenmaler tätig.

Hofelich, Friedrich Ludwig, 1842—1903, aus Leipzig, Xylograph, Autodidakt, seit 1868 in München.

Hofner, Johann Baptist, 1832—1913, aus Aresing, mit Lenbach befreundet, Schüler von Piloty.

Holmberg, August, 1851—1912, aus München, Schüler der Akademie bei Diez.

Hölzel, Adolf, geb. 1853, aus Olmütz, Schüler der Akademie bei Diez.

Issel, Georg Wilhelm, 1785—1870, aus Darmstadt, vielleicht von Schütz in Frankfurt beeinflußt, hielt sich bald an die Natur, befreundet mit Fohr, Rottmann und Wagenbauer, mit dem er 1814 von München aus in die Berge wandert, 1813, 1815 und 1819 in Paris, dann am Bodensee, in Freiburg und Heidelberg.

Kaiser, Ernst, 1805—1882, aus Rain a. Lech, Schüler der Akademie, mit Rottmann befreundet.

Kalckreuth, Stanislaus Graf von, 1821—1894, aus Koschmin, Schüler von Krause und Schirmer, erst in seinen letzten Lebensjahren in München.

Kappis, Albert, 1836—1914, Schüler der Stuttgarter Kunstschule, von 1860—1880 mit Ausnahme der in Paris und Düsseldorf verbrachten Jahre 1867 und 1868 in München, dann Professor der Kunstschule in Stuttgart.

Kauffmann, Hermann, 1808—1889, aus Hamburg, Schüler von Hardorff in Hamburg, 1827—1835 im Kreise der Hamburger in München.

Keller-Reutlingen, Paul, geb. 1854, Schüler der Akademien in Stuttgart und München.

Kirchner, Albert Emil, 1813—1885, aus Leipzig, Schüler von Dahl und Friedrich in Dresden, 1832 und von 1834 an in München, Freund Genellis.

Klein, Johann Adam, 1792—1875, aus Nürnberg, dort Schüler von Bemmel und Gabler, beeinflußt von Kobell, 1811 in Wien, 1818 in Salzburg, dann in München mit Quaglio und Wagenbauer befreundet, 1819—1820 in Rom, von 1821 an in Nürnberg, seit 1837 in München.

Klenze, Leo von, 1784—1864, aus Bockenau bei Hildesheim, der berühmte Architekt. Als Landschaftsmaler Autodidakt.

Knab, Ferdinand, geb. 1837 in Würzburg, studierte erst Architektur, dann Schüler von Ramberg und Piloty.

Kobell, Ferdinand, 1740—1799, aus Mannheim, Autodidakt, Schüler der Mannheimer Akademie unter Verschaffelt, 1768 in Paris mit Wille befreundet, wieder in Mannheim, seit 1793 in München.

Kobell, Franz, 1749—1822, aus Mannheim, Autodidakt, von 1776—1785 in Rom, dann in München.

Kobell, Wilhelm von, 1766—1855, aus Mannheim, Sohn und Schüler Ferdinand Kobells, seit 1793 in München, 1809 und 1810 in Wien und Paris.

Köbel, Georg, 1807—1882, aus Worms, Schüler der Akademie, seit 1840 in München.

Koch, Josef Anton, 1768—1839, aus Obergiblen im Lechtal, bis 1791 auf der Karlsschule, von 1795 an in Rom, von Carstens abhängig, von 1812—1815 in Wien, besuchte München auf der Hin- und Rückreise, erhielt 1815 den Preis der Akademie. Sein Gemälde „Schmadribachfall" in den zwanziger Jahren in der Akademie ausgestellt.

Koller, Rudolf, 1828—1905, aus Zürich, studierte in Stuttgart, Düsseldorf, Belgien, Paris, nur von 1850—1851 in München, mit Friedrich Voltz und Steffan befreundet.

Köster, Christian, 1776—1851, aus Rheinbayern, wohl von Issel und Rottmann beeinflußt.

Kotsch, Theodor, 1818—1884, aus Hannover, Autodidakt, seit 1839 in München, dann bei Schirmer und Lessing in Karlsruhe, seit 1860 wieder in München.

Krause, Robert, 1813—1885, aus Petersburg, studierte in Dresden, Paris, Düsseldorf, begab sich nach Italien und Amerika, seit 1858 in München.

Krug, Josef, geb. 1810, aus Ansbach, Schüler der Akademie, später in Bamberg.

Landenberger, Christian, geb. 1862, aus Ehingen, Schüler der Stuttgarter Akademie.

Lange, Julius, 1817—1878, aus Darmstadt, Schüler von Schirmer in Düsseldorf, dann seit 1841 in München, 1855 in Mailand, wo er mit Zimmermann als Professor der Landschaftsmalerei kandidiert, bleibt dort bis 1858, nachher in München.

Langko, Dietrich, 1819—1896, aus Hamburg, Schüler von Gensler, seit 1839 in München, erst mit dem Hamburger Kreise, dann Schüler Albert Zimmermanns.

Lebschée, Karl August, 1800—1877, aus Schmiegel bei Posen, Schüler der Akademie.

Lehmann, Wilhelm Ludwig, geb. 1861, aus Zürich, Schüler der Kunstschule in Karlsruhe und der Münchener Akademie.

Lichtenheld, Wilhelm, 1817—1891, aus Hamburg, Schüler von Morgenstern.

Lier, Wilhelm, 1827—1882, aus Herrnhut, erst Architekt, dann Schüler von Richard Zimmermann, 1861 in Paris, dann bei Achenbach und Weber in Düsseldorf, wieder in München, 1864—1866 in Paris bei Dupré, dann in England, 1866 nach München zurück.

Löffler, August, 1822—1866, aus München, Schüler von Heinrich Adam und Julius Lange, mit Rottmann befreundet, 1853—1855 in Griechenland.

Löfftz, Ludwig, 1845—1910, aus Darmstadt, erst Tapezierer, 1869 bei Raupp in Nürnberg, 1872—1873 in der Diezschule, Historienmaler und zuerst stark idealisierender, später beachtenswerter Landschafter, 1880 Professor an der Akademie.

Lotze, Moritz, 1809—1890, aus Freiburg, Schüler der Dresdener Akademie, seit 1830 in München, später in Verona, nach 1870 wieder in München, vor allem Tiermaler.

Ludwig, Karl, 1839—1901, aus Römhild, erst Bildhauer, seit 1857 Schüler der Akademie bei Piloty, ging 1868 nach Düsseldorf, 1877 nach Stuttgart, 1880 nach Berlin, Genre- und Historienmaler.

Lueger, Michael, geb. 1804, aus München, Schüler der Akademie.

Lugo, Emil, 1840—1902, aus Stockach, Schüler von Schirmer in Karlsruhe, dann unter Prellers Einfluß, 1871—1874 in Italien, erst später in München.

Malchus, Karl von, 1838—1889, aus Ludwigsburg, erst österr. Offizier, dann Schüler von Franz Adam und Lier.

Mali, Christian, 1832—1906, aus Brockhuysen bei Utrecht, 1857 in München, als Schüler eines früh gestorbenen Bruders, dann in Italien, Düsseldorf und Paris, seit 1866 ständig in München.

Marr, Josef Heinrich, 1808—1871, aus Hamburg, Schüler von Rosenberg und Suhr, mit Langko befreundet, seit 1825 in München, Schüler der Akademie.

Marstrand, Wilhelm, 1810—1873, aus Kopenhagen, Schüler von Eckersberg, 1835 und 1836 im Kreise der Hamburger in München, Freund von Morgenstern und Gurlitt, Historienmaler.

Martin, Martin, 1792—1850, aus München, Autodidakt.

Maßmann, Siegfried, 1820—1853, aus München, Schüler von Morgenstern.

Mathes, Nicolaus, geb. 1845, aus Barweiler, Schüler der Akademie unter Lindenschmidt, vor allem Historienmaler.

Meixner, Ludwig, 1828—1885, aus München, Schüler von Stange.

Melchior, Wilhelm, 1817—1860, aus Nymphenburg, Schüler der Akademie.

Metz, Caesar, 1823—1895, aus Mainz, Schüler von Heinlein.

Millner, Karl, 1825—1894, aus München, Schüler von Lange.

Mohr, Johann, 1808—1843, aus Bordesholm in Holstein, erst Dekorationsmaler, dann bei Dahl in Dresden, 1826—1827, 1836—1839, 1840—1843 in München.

Möller, Reinhold von, geb. 1841, aus Sommerpehlen, gehörte zur Lierschule unter Baisch.

Monten, Dietrich, 1799—1843, aus Düsseldorf, Schüler von Heß.

Moosbrugger, Friedrich, 1804—1830, aus Rehmen im Vorarlberg, Schüler der Akademie.

Morgenstern, Christian, 1805—1867, aus Hamburg. Schüler von Bendixen und Suhr, der Kopenhagener und 1829 der Münchener Akademie, 1842 in Italien, seit 1829 mit kurzen Unterbrechungen ständig in München.

Morgenstern, Carl Restallino, geb. 1847, aus München, Sohn und Schüler seines Vaters, seit 1881 Professor an der Kunstschule in Breslau.

Müller, Friedrich Burkhart, 1811—1859, aus Kassel, Schüler von Koch in Rom, später in München.

Müller, Moritz (Feuermüller), 1807—1865, aus Dresden, Schüler von Matthäi auf der Akademie in Dresden, seit 1830 in München, Historien- und Genremaler.

Neher, Michael, 1798—1876, aus München, Schüler der Akademie, dann von Mathias Klotz, 1819—1822 in Italien, Konservator des Kunstvereins.

Neubert, Ludwig, 1846—1892, aus Leipzig, Schüler von Lier.

Noerr, Julius, 1827—1897, aus München, Schüler von Steffan.

Olivier, Ferdinand von, 1785—1841, aus Dessau, Schüler von Kolbe in Dessau, dann in Dresden, Wien, Paris, von 1811 dauernd in Wien, seit 1831 in München als Generalsekretär der Akademie.

Olivier, Friedrich von, 1791—1859, aus Dessau, Schüler seines Bruders und von Koch während seinem Wiener Aufenthalt, 1818—1822 in Rom, dann wieder in Wien, 1827 in München.

Ott, Johann Nepomuk, 1804—1879, aus München, Schüler der Akademie und Wilhelm Kobells.

Petzl, Ferdinand, 1819—1899, aus München, Schüler der Akademie.

Petzl, Josef, 1803—1871, aus München, erst Schüler der Akademie bei Langer bis 1827, dann bei C. Begas in Berlin, 1828 wieder in München als Mitglied der Stubenvollgesellschaft, viel auf Reisen, namentlich in Griechenland.

Piloty, Ferdinand, 1828—1895, aus München, Schüler der Akademie bei Schorn, von seinem Bruder Carl von Piloty beeinflußt.

Poschinger, Richard von, 1839—1914, aus München, Schüler von Lier.

Quaglio, Domenico, 1786—1837, aus München, Schüler seines Vaters, vornehmlich Architekturmaler, viel auf Reisen.

Quaglio, Josef, 1747—1828, aus Laino, besonders Theatermaler.

Quaglio, Lorenz d. Ä., 1730—1804, aus Laino, Onkel Josefs, Architekt und Theatermaler, kam mit dem Kurfürsten Karl Theodor aus Mannheim nach München.

Quaglio, Lorenz d. J., 1793—1869, aus München, dritter Sohn und Schüler Josefs, besonders Genremaler.

Rasch, Heinrich, 1840—1913, aus Norburg, Schüler von Melbye in Hamburg und Gude in Karlsruhe, seit 1870 in München, 1878 in Paris, 1880 in Italien.

Raupp, Karl, 1837—1918, aus Darmstadt, Schüler des Städelschen Institutes in Frankfurt und der Akademie bei Piloty.

Reber, Heinrich, 1824—1909, aus Mellrichstadt, Schüler von Millner.

Reinherz, Konrad, 1835—1892, aus Breslau.

Reiniger, Otto, 1863—1909, aus Stuttgart, Schüler der Akademie bei Piloty, als Landschaftsmaler von Schleich abhängig.

Rettich, Carl, 1841—1909, aus Rosenhagen, Schüler von Lier, dann von Flamm in Düsseldorf, in Weimar, Dresden, Italien, zuletzt wieder in München.

Röth, Philipp, geb. 1841, aus Darmstadt, seit 1871 in München, Schüler von Schirmer, schloß sich Paul Weber und Kotsch an.

Rottmann, Carl, 1798—1850, aus Handschuchsheim bei Heidelberg, Schüler seines Vaters, seit 1822 in München, 1826—1827 und 1829—1830 in Italien, 1834 in Griechenland.

Rottmann, Leopold, 1812—1881, aus Heidelberg, Schüler seines Bruders.

Rugendas, Moritz, 1802—1858, aus Augsburg, Schüler der Akademie, auch bei Albrecht Adam und Quaglio, 1826 in Italien, 1829 in Paris, 1831—1847 in Amerika, wieder in München, zuletzt in Augsburg.

Scheftlmeyer, Carl, 1808—1842, aus München.

Schelver, August Franz, 1805—1844, aus Osnabrück.

Schertel, Josef, 1810—1869, aus Augsburg, Schüler von Morgenstern.

Scheuchzer, Wilhelm, 1803—1866, aus Zürich, seit 1829 in München.

Schider, Fritz, 1846—1907, aus Salzburg, erst Schüler der Wiener Akademie bei Zimmermann, dann der Münchener Akademie mit Unterbrechungen als Schüler von Wagner, Lier, Ramberg, Schwager Leibls, nur bis 1875 in München.

Schietzoldt, Robert, 1842—1908, aus Dresden, Schüler von Lier.

Schiller, Felix von, 1805—1852, aus Breslau, seit 1829 in München, mit Schleich befreundet, Mitglied der Stubenvollgesellschaft.

Schleich, Eduard, 1812—1874, aus Harbach, kurze Zeit Schüler der Akademie, Autodidakt mit Anlehnung an Wagenbauer und Gauermann, selbständig weitergebildet, 1842 mit Morgenstern in Italien, 1851 mit Spitzweg in Paris.

Schleich, Eduard d. J., 1853—1893, aus München, Schüler von Wenglein.

Schönleber, Gustav, 1852—1919, aus Bietigheim, Schüler von Lier, wurde 1882 mit Baisch nach Karsruhe berufen.

Schoyerer, Josef, geb. 1844, aus Berching.

Schuch, Karl, 1846—1903, aus Wien, Schüler von Halauska, auf Reisen weitergebildet, mit Trübner, Thoma und Leibl befreundet, in München mit Unterbrechungen von 1869—1876.

Schultheiß, Carl, geb. 1852, Schüler von Diez.

Schulze, Robert, 1828—1910, aus Magdeburg, seit 1875 in München.

Schwind, Moritz von, 1804—1871, aus Wien, erst auf der dortigen Akademie unter Schnorr und Kraft, selbständig weitergebildet, 1828—34 in München bei Cornelius, 1835 in Italien, dann in München, Karlsruhe, Frankfurt, seit 1847 wieder in München, Professor an der Akademie, besonders Historienmaler.

Seeberger, Moritz, 1812—1888, aus Markt-Redwitz, Schüler der Nürnberger Kunstschule, seit 1840 in München, Professor der Perspektive an der Akademie seit 1865.

Seidel, August, 1820—1904, aus München, Schüler der Akademie, bald selbständig, von Rottmann, Ezdorf, Constable, Zimmermann beeinflußt.

Soltau, Hermann Wilhelm, 1812—1861, Schüler von Hardorff, von 1832—1838 im Hamburger Kreise in München.

Speckter, Otto, 1807—1871, aus Hamburg, Schüler von Bendixen und seines Bruders Erwin. Nur vorübergehend in München.

Sperl, Johann, 1840—1914, aus Buch bei Nürnberg, Schüler von Kreling und von 1865 an in München von Ramberg, Freund Wilhelm Leibls.

Spitzweg, Carl, 1808—1885, aus München, Autodidakt, mit Schleich befreundet, Mitglied der Stubenvollgesellschaft, viel auf Reisen, 1851 mit Schleich in Paris, besonders Genremaler.

Splitgerber, August, geb. 1844, aus Steingaden, Schüler der Akademie.

Sporer, Philipp, 1829—1899, aus München.

Stäbli, Adolf, 1842—1901, aus Winterthur, Schüler von Koller in Zürich und Schirmer in Karlsruhe, 1868 in Paris, dann in München.

Stademann, Adolf, 1824—1895, aus München, Schüler von Zimmermann und der Akademie.

Stadler, Anton, 1850—1917, aus Göllersdorf, Schüler von Paul Meyerheim und Schönleber. Seit 1879 in München.

Stange, Bernhard, 1807—1880, aus Dresden, Schüler von Friedrich und Rottmann, seit 1830 in München, 1847 und später mehrfach in Italien.

Steffan, Johann Gottfried, 1815—1905, aus Wädenswyl, seit 1834 in München, erst Lithograph, dann Landschaftsmaler, von Rottmann und Zimmermann beeinflußt.

Steppes, Edmund, geb. 1873, aus Burghausen, vornehmlich Autodidakt.

Storch, Friedrich Ludwig, 1815—1883, aus Kjerte in Dänemark, von 1832—1852 in München, Schüler der Akademie, dann im Hamburger Kreise.

Strützel, Otto, geb. 1855, aus Dessau, Schüler von Kröner in Düsseldorf.

Tank, Heinrich, 1808—1871, aus Hamburg, Schüler der Kopenhagener Akademie, seit 1835 im Kreise der Hamburger, mit Morgenstern und Gurlitt befreundet.

Teichlein, Anton, 1820—1879, aus München, Schüler der Akademie bei Kaulbach, vielfach auf Reisen, besonders in Frankreich (1850—1860).

Theodori, Carl, 1788—1857, aus Landshut.

Thiem, Paul, geb. 1860, aus Berlin, Schüler der Akademie bei Löfftz, Raupp und Gysis, als Landschafter selbständig.

Thoma, Hans, geb. 1839, aus Bernau, Schüler von Schirmer, nur von 1870—1874 in München.

Tiesenhausen, Paul, 1837—1876, aus Livland, Schüler von Lier.

Trübner, Wilhelm, 1851—1917, aus Heidelberg, Schüler von Canon, im Münchener Freundeskreise Wilhelm Leibls, später allein von 1869—1896.

Urban, Hermann, geb. 1866, aus New Orleans, Schüler der Akademie.

Vermeersch, Ivo, 1810—1852, aus Gent, seit 1841 in München, Architekturmaler.

Vollmer, Adolf Friedrich, 1806—1875, Schüler von Rosenberg in Altona und Eckersberg in Kopenhagen, 1833—1839 im Hamburger Kreise, Morgenstern befreundet.

Voltz, Friedrich, 1817—1886, aus Nördlingen, Schüler seines Vaters, des Historienmalers Johann Michael Voltz, 1834—1835 auf der Münchener Akademie, mit Albrecht Adam, Rottmann und Morgenstern befreundet. 1843 mit Heinzmann, 1845 mit Seidel in Italien, 1855 in Paris, besonders Tiermaler.

Voltz, Ludwig, 1825—1911, aus Augsburg, Schüler der Akademie, von seinem Bruder beeinflußt.

Waagen, Adalbert, 1834—1898, Schüler von Albert Zimmermann, dem er nach Mailand folgte, um 1859 nach München zurückzukehren.

Wagenbauer, Max Josef, 1775—1829, aus Grafing, Schüler von Dorner und Mannlich, selbständig weitergebildet, später von Issel und Klein beeinflußt.

Warnberger, Simon, 1769—1847, aus Pullach, Schüler von Winter und der Akademie.

Wasmann, Friedrich, 1805—1886, aus Hamburg, Schüler der Dresdener Akademie bei Näcke, 1829—1830, 1835—1839 im Hamburger Kreise in München.

Weber, Paul, 1823—1916, aus Darmstadt, Schüler des Städelschen Institutes bei Paul Becker, Mitschüler von Burger, 1844 nach München, 1846—1847 mit dem Prinzen Luitpold im Orient, 1848 nach Antwerpen, 1849—1861 in Amerika, bis 1872 in Darmstadt, dann nach München zurück.

Weiß, Josef Anton, 1787—1878, aus Murnau, Autodidakt, seit 1827 in München.

Weller, Theodor, 1802—1880, aus Mannheim, Schüler der Akademie bei Langer, von 1825—1833 in Rom.

Wenban, Sion L., 1848—1897, aus Cincinnati, Schüler von Hackl und Duveneck, als Landschafter selbständig.

Wenglein, Josef, 1845—1919, aus München, Schüler von Lier.

Werner, Karl, 1808—1894, aus Leipzig und dort ausgebildet, 1829—1833 in München, Rottmann nahestehend.

Wex, Willibald, 1831—1899, aus München, Schüler von R. Zimmermann.

Willers, Ernst, 1802—1880, aus Vegesack, Schüler von Pose in Düsseldorf und Dahl in Dresden, erst später in München.

Willroider, Josef, 1838—1915, aus Villach, Autodidakt, erst Tischler, dann von Schleich unterwiesen, später Lier befreundet.

Willroider, Ludwig, 1845—1910, aus Villach, Bruder und Schüler des Vorigen, ebenfalls Autodidakt, von Lier beraten, in dessen Schule er wegen Überfüllung nicht eintreten konnte.

Wimmer, Konrad, 1844—1905, erst Musiker, dann Schüler von Lier.

Windmaier, Anton, 1840—1896, aus Pfarrkirchen, Tischler und Dekorationsmaler, Autodidakt, von Stademann und anderen beeinflußt.

Winter, Josef Georg, 1751—1789, aus München, Schüler seines Vaters, tätig als Kartonmaler für die Hautelissefabrik, Maler und Radierer.

Wopfner, Josef, geb. 1843, aus Schwaz, Schüler der Akademie bei Piloty.

Zimmermann, Albert, 1809—1888, aus Zittau, erst an der Dresdener Akademie, seit 1833 in München, mit Ezdorf befreundet, von Rottmann beeinflußt, wird bald Mittelpunkt eines eigenen Kreises und Begründer einer privaten Malschule für Landschaftsmalerei, 1856 Professor an der Akademie in Mailand, 1860 in Wien, zuletzt seit 1883 wieder in München.

Zimmermann, August Maximilian, 1811—1878, aus Zittau, Schüler seines Bruders.

Zimmermann, Reinhard Sebastian, 1815—1893, aus Hagenau, besonders Interieur- und Genremaler.

Zimmermann, Richard August, 1820—1875, aus Zittau, Bruder von Albert und August Maximilian, Schüler von Ludwig Richter und seinem Bruder Albert.

Zwengauer, Anton, 1810—1889, aus München, Autodidakt, von Rottmann beeinflußt.

Gemälde

Handzeichnungen

Die Originale zu den Gemälden Abb. 44 bis 46 sind im Besitze von Herrn Oberlehrer Meilinger, München; die zu den Handzeichnungen S. 19 und 53 im Besitze der Kunsthandlung Halle, München; das Original zu der Handzeichnung S. 85 ist im Besitze der Kunsthandlung Nathan, München; das zu der Handzeichnung S. 123 im Besitze der Kunsthandlung Zickl, München.

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt


LIBRARY
FEB
23
1982
UNIVERSITY
OF TORONTO

